

HER İYİ RESSAM GÖRDÜĞÜNÜ RESMEDER





HALKIN YÜZÜNE BOCA EDİLMİŞ BİR ÇANAK BOYA





KUSURSUZLUK İNSAN YÜZÜNÜ TAKLİT ETMEKTİR



HER MALZEMENİN KENDİNE ÖZGÜ NİTELİKLERİ VARDIR



SANAT KİTABI

BENZERLİK GÖSTERİP GÖSTERMEMESİNDEN NEDEN KAYGILANAYIM?



HEYKEL, EKSİLTMEYLE YAPILAN BİR ŞEY DEMEKTİR



BU NEDENLE BU HARABELERİ EN OLASI MÜKEMMELLİKLE ÇİZDİM

DUYGUYLA BAŞLAMAYAN BİR SANAT ESERİ SANAT DEĞİLDİR





HER SANAT ESERİNDE BİR AHLAK OLMALI





BÜYÜK FİKİRLERİ KOLAYCA ANLAYIN

BİR KUŞUN ÖTMESİ GİBİ RESİM YAPMAK İSTERİM

ALFA®



SANAT
KiTABI

ALFA®  Penguin Random House

Alfa Yayınları: 3163
Başvuru: 15

SANAT KİTABI

Orijinal Adı The Art Book
İngilizce Aslından Çeviren Ahmet Fethi

1. Basım: 2017
ISBN 978-605-171-494-3

Sertifika No: 10905

Yayıncı ve Genel Yayın Yönetmeni M. Faruk Bayrak
Genel Müdür Vedat Bayrak
Yayın Yönetmeni Mustafa Küpüşoğlu
Kıdemli Editörler Georgina Palffy, Sam Atkinson
Kıdemli Sanat Editörleri Nicola Rodway, Gadi Farfour
Proje Sanat Editörü Saffron Stocker
Tasarım Uygulama Elif Çepikkurt

Alfa Basım Yayım Dağıtım Ltd. Şti.
Alemdar Mahallesi, Ticarethane Sokak No: 15 34110 Cağaloğlu, İstanbul/Türkiye
Tel: (0212) 511 53 03 - 513 87 51 - 512 30 46
Faks: (0212) 519 33 00
www.alfakitap.com info@alfakitap.com

A WORLD OF IDEAS: SEE ALL THERE IS TO KNOW (www.dk.com)
Çin'de üretilmiştir. Printed in China.

KATKIDA BULUNANLAR

CAROLINE BUGLER

Caroline Bugler'ın Cambridge Üniversitesinden sanat tarihi diploması ve Londra Courtauld Institute'ten yüksek lisans derecesi vardır. *The Cat: 3, 500 Years of the Cat in Art* da dahil, birçok kitap ve sayısız makale yazmıştır. Ayrıca Londra'da National Gallery'de ve Art Fund'da editör olarak çalışmıştır.

ANN KRAMER

Ann Kramer sanat ve kadınların tarihi de dahil çeşitli konularda genel okuyucu için 60'tan fazla kitap yazmıştır. Son zamanlarda yaşamakta olduğu Sussex'le bağlantılı kadın sanatçılar üzerine bir dizi atölye ve seminer düzenlemektedir.

MARCUS WEEKS

Marcus Weeks müzik ve felsefe eğitimi aldı; yazarlığa başlamadan önce öğretmenlik yaptı. DK'in Büyük Düşünceler dizisinin birçok kitabı da dahil, sanat ve popüler bilim üzerine birçok kitaba katkıda bulunmuştur.

MAUD WHATLEY

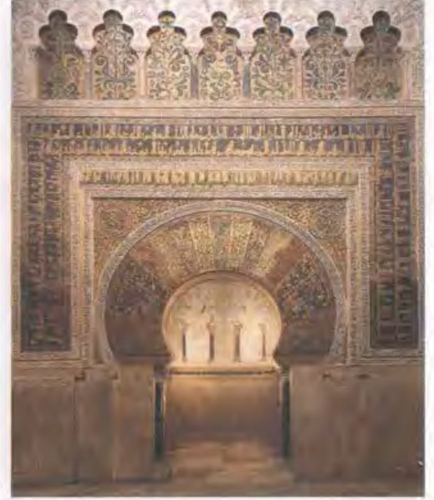
Maud Whatley sanat yazarı, araştırmacı ve yapımcıdır. Southampton Üniversitesinde İngiliz Edebiyatı okudu ve daha sonra Londra Courtauld Institute'te sanat tarihinde yüksek lisans yaptı. Oradayken özellikle 19. yüzyılda Avrupa'nın erken nü tasvirleri üzerinde çalıştı. Şu anda Londra'da galeriler ve yayıncılar için değişik projelerde çalışmaktadır.

IAIN ZACZEK

Iain Zaczek Oxford Üniversitesinde ve Londra Courtauld Institute'te okudu. Kelt sanatı ve ön-Raffaellocu sanat konusunda uzmandır; 30'dan fazla kitap yazmıştır.

İÇİNDEKİLER





RÖNESANS VE MANİYERİZM





BAROKTAN YENİ KLASİSİZME

ROMANTİZMDEN SİMGECİLİĞE

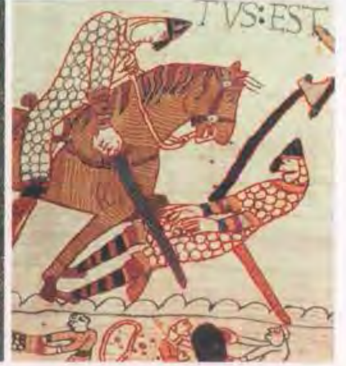


MODERN ÇAĞ

GİRİŞ







Sanat uygarlığın yapı taşlarından biridir; öne çıkan hiçbir kültür ya da toplum sanatsız gelişmemiştir. Tarih boyunca sanat eserleri birçok biçim alıp birçok amaca hizmet etmiş ve süreç içinde durmadan evrim geçirmiştir. Bazen bu değişimler algılanamaz ölçüde yavaş olurken, bazen de, en bariz biçimde 20. yüzyılın ilk yıllarında olmak üzere, bir sanatsal çeşitlilik ve yenilik patlaması olmuştur. Bu kitap bu değişimlerin yüzeyinin altına bakıyor, sanatın gelişimini şekillendiren ve böylesine sürekli değişen bir ifade çeşitliliğini üreten ideolojik, toplumsal, siyasal ve teknolojik güçleri saptıyor.

Sanat, inanç ve ritüel

Sanatın tarihi 30.000 yıldan fazla geri gider; ama sanatın en eski temsilcilerinin, terimin belirttiği modern kavramlardan hiçbirini tanımadığı neredeyse kesindir ve tarihöncesi resimlerin ve oymaların amacıyla ilgili çağdaş teoriler de, bu eserlerin yaratılışından çok uzaktır. En eski sanat bereketle, güneşe tapmayla, ölülere saygıyla ya da iyi sihirle (avlanmaya bir yardım olarak) ilgili inançlarla bağlantılı olabilir; ama rolleri ne olursa olsun sanat eserleri, hayatta kalma işine yardımcı olsunlar diye tasarlanan işlevsel, ritüel aletlerdi.

Tanrılarla ve öteki dünyayla ilgili inançlar erken sanatı çokça motive etti, konularının birçoğunu sağladı. Örneğin Eski Mısırlılar mezarları ve papirüs metinlerini tanrı resimleriyle süslerdi; bu resimlerin kendilerini kötülükten koruyacağını ve öteki dünyaya yolculuklarında kendilerine yol göstereceğini umuyorlardı. Çinlilerin de böyle kaygıları vardı: 1974'te Shaanxi'de bulunan ünlü Toprak Askerler MÖ geç 3. yüzyılda yaratıldı ve öldükten sonra güvenliğini sağlasınlar diye, ilk imparator Qin Shi Huang'la birlikte gömüldü. Ondan sonra gelen Han Hanedanı hükümdarları için yaratılan yeşim taşından ölü kıyafetleri de eşit ölçüde dikkate değerdir. Yeşim taşının merhuma ölümsüzlük bahşettiğine inanılırdı; bu yüzden hükümdarların bedenleri, kırmızı ipek ya da altın tellerle birbirine dikilen binlerce yeşim plaktan oluşan özel kıyafetlere sarılırdı.

Dinsel ifade farklı kültürlerde muazzam ölçüde farklı oldu ve zaman içerisinde de değişti. Örneğin doğuda ilk sanatçılar Buda'yı insan biçiminde temsil etmekten kaçındılar; ama onun yerine, ayak izi, stupa ve dharma çarkı gibi, onun varlığını gösteren simgeler kullandılar. Bununla birlikte MS 1. yüzyılda Buda'nın insan-biçimli heykelleri, Büyük İskender'in ordularıyla doğuya yayılan Yunan kültüründen esinlenen Kuzey Hindistan'da görünmeye başladı.

Batı geleneği

Klasik Yunan sanatı, tanrıları ve kahramanları idealleştirilmiş figürler olarak tasvir etti; estetik felsefesinin merkezine kusursuz oranı yerleştirdi. Roma sanatı bu geleneğin üzerinde yükselip, askeri başarıları ve imparatorların zaferlerini kutladı ama kendi keskin realizmini tercih etti; sonra Hıristiyan kilise sanatı, çok büyük ölçüde bu klasik gelenek-

> Resim sessiz şiirdir; şiir ise konuşan resimdir.
> **Plutarkhos**





ten borç aldı. Roma İmparatorluğunun meşrulaştırdığı Kilisenin serveti ve gücü arttı ve birçok kurulu, Avrupa'da ve Bizans İmparatorluğunda –Roma İmparatorluğunun Doğudaki devamı– sanatın yüzünün şekillenmesine yardım etti.

Ortaçağda Hıristiyan sanatın amacı gerçekliği temsil etmek değildi; onun yerine, öncelikle dinsel hakikatleri simgesel teamüllerle iletmeye ve böylece neredeyse hiç okuryazar olmayan müminleri eğitmeye hizmet etti. 6. yüzyıldan itibaren erken Bizans sanatının stilize, uhrevi eserleri bütün Avrupa'da ressamları etkiledi. Bununla birlikte geç ortaçağda, Kitab-ı Mukaddes olaylarına sahici coşku kazandıran Floransalı Giotto ve izleyicileri gibi ressamlarla birlikte, sanat giderek daha natüralistleşti. Erken 15. yüzyılda matematiksel perspektif ilkeleri geliştikten sonra, diğer Batılı ressamlar kutsal olayların daha da gerçekçi imgelerini üretti. Resmettikleri figürler sağlam ve anatomik olarak doğru görünüyorlardı; figürlerin ortamları –ister mimari olsun ister doğal– daha inandırıcı gibi gözüküyordu.

Çeşitli zamanlarda İspanya'dan Batı Çin'e kadar uzanan İslam dünyasında sanat farklı bir yol izledi; burada dinsel sanat insan biçiminde tasvirden büyük ölçüde sakındı, ilahi dünyayı temsil etmek için hat sanatını benimsedi ve süs olarak da geometrik şekilleri ve bitki-benzeri motifleri kullandı

Sanatçının yükselişi

Avrupa Rönesansı ya da sözcük anlamıyla "yeniden doğuşu", klasik rasyonellik ve güzellik değerlerinden esinlenen bir sanatsal ifade, bilimsel soruşturma ve keşif çağını müjdeledi. Ondan önce sanatçılara entelektüel gözüyle değil, daha çok zanaatçı gözüyle bakılmaktaydı. Toplumda görece düşük bir statüleri vardı ve adları nadiren yaşatılırdı. Özgünlük ve bireysel yaratıcılık ne beklenir ne de istenirdi; aksine sipariş belgeleri, patronların istekleri konusunda oldukça katı olabildiklerini, bazen bir eserde yer alacak figürlerin sayısını bile belirlediklerini gösterir.

> Bir insan elleriyle değil, beyniyle resim yapar.
> **Michelangelo**

Ortaçağ sözleşmelerinde patronların, özgül bir tabloda ya da heykelde kullanılacak pahalı malzemenin tam miktarını belirlemeleri olağandı. Deniz mavisi bu konuda bir örnektir. Bu parlak mavi rengin kaynağı lapis lazulidir ve bugünkü Afganistan'da çıkarılan bir mineraldi. Deniz mavisi nadir bulunduğu için pahalıydı; bu yüzden çoğu kez bir resmin en önemli bölümüne – örneğin Bakire Meryem'in pelerini– ayrılırdı.

1425'te Burgonya Dükü İyi Philip'in sarayına atanmasına rağmen, heykel yaldızlama ve bir düğün için süs yapma gibi sıradan işler yapması beklenen Hollandalı ressam Jan van Eyck, o zamanın sanatçısının rolüne ilişkin iyi bir örnekti.

Sağken yaratıcı bir deha kabul edilen ilk sanatçı, herhalde, 1508-12'de Vatikan'ın Sistine Şapelinin tavanını resimledikten sonra, Michelangelo'ydu. Leonardo da Vinci'yle birlikte sanatçı profilinin yeni düzeylere yükselmesine yardım etti; yine de pek çok tablo, yaratıcılarının





değil daha çok hamilerin düşüncelerini ve değerlerini yansıtmaktaydı. Botticelli ve ressam arkadaşlarının karmaşık mitolojik alegorilerinde bu görülebilir; bu alegorilerin arkasındaki itici güç, İtalyan prenslerin klasik metinlere ilişkin bilgilerini ve en son yeni-Platoncu yorumları gösterme arzularıydı.

Benzer dürtüler, sonraki yılların sanatsal çabalarının da itici gücü oldu; örneğin 19. yüzyılın ilk yıllarında Napoléon, kendi zaferlerini Roma imparatorlarınınkine benzetme gayretiyle yeni bir tasarım biçimini – İmparatorluk üslubu– teşvik etti.

Kişisel ifade

Toplumsal değişimler çoğu kez sanatsal üslup değişiklikleriyle yansıtılır. Örneğin 17. yüzyıldan önce Batı sanatının en nüfuzlu hamileri ya kiliseden, ya kraliyet ve aristokrat çevrelerden gelmekteydi. Ne var ki Felemenk deniz imparatorluğu gelişmeye başlayınca, yeni bir zengin tüccar sınıfın doğuşuna yol açtı. Bu orta sınıf yurttaşlar sanatı seviyordu ama gösterişli savaş sahnelerine ya da klasik mitolojiye ilgileri yoktu. Mütevazı kasaba evlerinde, saraylar ve malikâneler için sipariş edilen büyük tablolara yer de yoktu. Onun yerine, kendi deneyimlerini yansıtan resimlere baktılar: tür resimleri (günlük yaşam imgeleri), natürmort, manzara resimleri ve özel tutkuları çiçekler. Sanatçılar bu talebi karşılayıp, Felemenk sanatının altın çağını başlattı.

18. yüzyılın sonuna doğru, bazıları devrimci idealizmle hareket eden sanatçılar, eserlerinde kendi kişisel deneyimlerini ve meşguliyetlerini ifade etmeye başlayıp, sanatta güçlü hamilerin rolünü daha da zayıflattılar. Sigmund Freud'un yazılarından ve bilinçdışı düşüncesinden güç alan bazı sanatçılar ilham için iç dünyalara baktılar, resimlerinde rüyalarını, simgeleri ve kişisel ikonografiyi araştırdılar.

> Güzel sanat, insanın elinin, kafasının ve yüreğinin bir araya geldiği sanattır.
> **John Ruskin**

Düşünceler ve hareketler

Güzellik ve sanatsal değer kanonları sürekli değişiyor, zamanın ve modanın kaprislerinden, değişen tutumlardan, yeni teknolojilerin ve malzemelerin ortaya çıkışından etkileniyor. Sanat üsluplarının arkasındaki düşünceler bir plandan ya da manifestodan kaynaklanabilir; bazen bir sanat "hareketinin" mensuplarınca bilinçli olarak geliştirilir; ama çoğu kez belli bir zamanda ve yerde bir grup sanatçının etrafında şekillenir ve ancak daha sonraki eleştirmenlerce adlandırılır ve çözümlenirler.

Hangi sanatçıların ya da üslupların tarihte bir yer bulacağını önceden görmek olanaksız olmuştur. Thomas Couture 19. yüzyıl Paris'inde tarihsel tablolarıyla şöhret statüsü kazandı ama bugün neredeyse unutulmuş durumdadır; öte yandan 17. yüzyılın Felemenk ressamı Johannes Vermeer öldükten sonra karanlığa gömüldü ve ancak 1860'larda yeniden keşfedildi. Değer yargıları, genellikle izleyenin kültürel bakış açısından kaynaklanır. Örneğin modern dönemde Sovyetler Birliği'ndeki eleştirmenler, Batı'daki avangard denemeleri kâr-odaklı ve seçkinci diye umursamayıp, kamu-







oyu için ulaşılabilir olduğu ve sıradan Rus yurttaşların başarılarını kutladığı için kendi Sosyalist Gerçekçilik üsluplarını tercih ettiler.

Yeni teknolojiler

Teknolojik yenilikler sanattaki düşünceleri uyarabilir ya da değiştirebilir ve sanat tarihi üzerinde en köklü etkiyi yaratan yenilik matbaadır. Çin'de MS 3. yüzyıldan beri ahşap kalıp baskılar yapılmaktaydı; ama Rönesans düşüncelerinin yayılmasına yardımcı olan, 15. yüzyılda Gutenberg'in taşınabilir baskı makinesini tanıtmasıydı; metinleri ve resimleri basma teknolojisi sanatçılara bol miktarda esin kaynağı sağladı. Daha önce başkalarının eserlerini görmek isteyen sanatçıların özel bir koleksiyonu ziyarete gitmeleri gerekiyordu –müzeler ya da sanat galerileri yoktu; ama matbaa, yeni üslupların ve tekniklerin iletimini büyük ölçüde hızlandırdı. Örneğin, Raffaello'nun 1500'lerin başına ait tabloları, Marcantonio Raimondi'nin gravürleriyle bütün Avrupa'ya tanıtıldı. Baskılar, Raffaello'nun kendi zamanın en ünlü sanatçısı olmasına yardımcı oldu ve dolaylı olarak sanat tarihinin seyrini büyük ölçüde etkiledi; çünkü Raffaello'nun eserleri, yeni akademilerin ve sanat okullarının derslerinde model haline geldi. Matbaa sanatçıların eserlerinin çok sayıda kopyasını çıkarıp ucuza satmalarını da olanaklı kıldı; böylece yeni pazarlar açıldı ve sanatçılar hamilerden daha fazla bağımsızlaştı.

Başlangıçta önemsiz gibi görünen buluşlar ve ilerlemeler, sanatsal pratiği büyük ölçüde etkileyebilir. Örneğin 1840'larda taşınabilir boya tüplerinin kullanılması başlangıçta eski kapların incelmesinden ibaret görüldü; ama izlenimcilerin çalışma yöntemlerinin tanımlayıcı özelliklerinden birini geliştirmelerini olanaklı kıldı: açık havada resim yapma. Benzer şekilde, William Perkin'in 1856'da kinin yapmaya çalışırken kazayla bir leylak pigmenti keşfetmesi, hoş bir tesadüften ibaret gibi görünmüş olabilir. Ne var ki kimyacıları bol miktarda yeni sentetik pigment imal etmeye teşvik etti; makul fiyattan çok geniş bir renk yelpazesi sunan bu gelişme, ressamlar için bir nimetti.

19. yüzyılda sanat üzerinde en büyük etkiyi yaratan teknolojik gelişme fotoğrafçılıktı. Bu icat, resmin sonunu getireceğini öngören bazı sanatçılar arasında paniğe neden oldu. Aslında tersi doğruydu. İlk şok atlatılınca, izlenimcileri ve ön-Raffaellocu sanatçıları da kapsayan gruplar yeni teknolojiyi benimsedi, etraflarındaki dünyaya bakmanın yeni yollarını bulmak için onu kullandı.

Deneyler yapma eğilimi, 20. yüzyılda kendini ifade yeni parola haline gelince, hız kazandı. Sanatçılar geçmişin üsluplarına, özellikle konuların gerçekçi tasvirine bilerek sırt döndüler ve soyut formlarda şekil ve renkle çalışmaya başladılar. Çalışmalarını yeni yönlere çekmek ve farklı bakış açıları kazanmak için geleneksel olmayan malzemeler ve teknikler arayışına girdiler. Paul Klee'nin sözleriyle "Sanat gördüklerimizi kopyalamaz; aksine görmemizi sağlar." ■

> Her çocuk bir sanatçıdır. Sorun, büyüyünce nasıl sanatçı kalacağımızdır.
> **Pablo Picasso**

TARİH Ö
VE İLKÇ
SANATI

NÇESİ

AĞ

Mamut dişine bir kadının başı oyulur. Çek Cumhuriyeti'nde Dolni Věstonice'teki bir sit alanında bulunan esere **"dünyanın en eski portresi"** denilir.



MÖ Y. 24.000

Bazalt kayalardan oyma bir dizi devasa taş heykel, Meksika'da **Ölmek uygarlığının** eşsiz bir özelliğidir.



MÖ Y. 1200-900

İştar Kapısı, Babil, resimli çinilerle süslüdür; daha sonra Berlin'de Pergamon Müzesi'nde yeniden inşa edilir.



MÖ Y. 575

Ünlü *Discobolus* (Disk Atıcı), **Yunan heykeltıraş Myron** tarafından yaratılır; aslı tunç olan heykel, mermer kopyalarıyla bilinmektedir.



MÖ Y. 450

MÖ Y. 1500



Bir boğanın başı şeklinde taş bir **rhyton** ya da dökme teknesi, Girit'te **Minos uygarlığının** şaheseridir.

MÖ Y. 900–600



Asur saraylarının girişlerinin iki yanında insan başlı **kanatlı boğa** ya da **aslan** şeklinde dev taş muhafız ruhlar vardır.

MÖ Y. 530



Atina'da, siyah bir zemin üzerinde kırmızı figürlerin gösterildiği **kırmızı figürlü vazo resmi** tekniği geliştirilir.

MÖ Y. 350



Yunan heykeltıraş **Praksiteles**, bilinen ilk gerçek boyutta nü kadın heykeli **Knidos Aphrodite**'ini yapar.

Salt estetik bir zevk nesnesi olarak bir sanat eseri yaratma düşüncesi, insanlık tarihinde oldukça yeni bir gelişmedir. Daha uzak geçmişte sanat genellikle bir amaçla –örneğin kutsal, ritüel ya da tılsım amaçlı– yapılırdı; kadim ve yalıtık bazı kültürlerde bu amaçlar bugün de belirsizliğini korumaktadır. Bununla birlikte, bu tür sanatın bağlamına ilişkin entelektüel bir anlayış zor olduğunda bile, eserler yine de güçlü bir coşkusal yük taşıyabilirler. Örneğin Willendorf Kadını (ya da Venüsü) küçük boyutuna ve abartılı oranlarına rağmen, güçlü bir dişi form yorumudur; ayrıca İspanya'da Altamira'daki paleolitik mağara resimleri –bizon, at ve geyik– hayvanları, eşine az rastlanır katıksız bir yaşam duygusuyla tasvir ederler.

Göreli değerler

Bugün Batılı eleştirmenlerin "büyük" görsel sanatlar –mimarlık, resim, heykel– ile "küçük" dekoratif ya da uygulamalı sanatlar arasında yaptığı ayrım, birçok kültürde yoktur ya da yoktu. Örneğin Çin sanatında seramik genellikle heykelden daha önemli bir rol oynardı; Çin'in en güzel heykel başarılarından bazıları da, insan figürlerini içeren eserlerde –Batı geleneğine egemen olan tipte– değil, tunç ritüel kaplarında yer almaktadır. Benzer şekilde yeşil yeşim taşı Çin'de uzun süre ululanmış ve görkemli lüks eşyalar yaratmak için kullanılmıştır (Eski Amerika'nın Aztekleri ve Mayaları da bu taşa büyük değer verirdi); ama Avrupa sanatında kullanıldığına neredeyse hiç rastlanmaz. İrdelenmesi gereken başka köklü bakış farklılıkları da vardır. Örneğin Çin sanatı tipik olarak yaratıcısının felsefi tutumunu ifade eder ve doğanın "ruhunu" yakalamaya çalışırken; Batı sanatı ise bazen temsille ve süslemeyle daha fazla ilgilenir.

Mısır'a dayanan köken

Batı sanatının Eski Mısır'a kadar dayanan bir soy çizgisi vardır; Mısırlılar Yunanları etkiledi, Yunanlar Romalıları etkiledi ve çok daha sonra Batıdaki başarıların arkasında da, özellikle Rönesans'tan itibaren, Roma sanatı vardır. Mısır sanatı ruh olarak modern laik dünyadan çok uzaktır; çünkü Mısır sanatının merkezi düşüncesi, ilahi hükümdarlara hizmettir, özellikle bu dünyadan göçtükten sonra onları ayakta tutmaktır. Bu inanç

Ajanta Mağaraları tapınaklarındaki resimler, Hindistan'da **Budist** sanatın gelişmişliğini gösterir.



MÖ Y. 100

Roma'da **Augustus Barış Sunağı**, bilinen en eski belgesel heykel özelliği taşır (zamanın bir olayında tanımlanabilir insanları gösteren bir heykel).



MÖ 13-9

Septimus Severus Kemeri Roma'da ithaf edilir; imparatorun zaferlerini kutlamak için cömertçe süslenir.



MÖ 203

İlk **Hıristiyan imparator Constantinus**'un dev mermer bir heykeli Roma'da dikilir.



MÖ Y. 315

MÖ 80



Pompeii'de Gizemler Villası'nda (Villa dei Misteri) freskler yapılır; eski Roma resminin günümüze kalan en iyi örnekleridir.

MÖ 100–200



Gansu **Uçan At tunç** heykeli yapılır; 1969'daki kazılarda çıkarılan heykel, Çin'in gayri resmi bir simgesi haline gelir.

MÖ 200–300



Roma'da **Priscilla Katakombu**, bilinen en eski Hıristiyan imgelerle süslenir.

MÖ 320–550



Kuzey Hindistan'da **Gupta hanedanı**, hem **Budist** hem de **Hindu** sanatın altın çağını yönetir.

uçurumuna rağmen, Prens Rahotep ve karısı Nofret'in mezar figürleri o kadar canlıdır ki, 4.000 yıl önce yaşamış insanları canlandıracak gibi görünüyorlar.

Eski Yunanlar ve Romalılar, Batı sanat tarihinin üzerinde kalıcı bir etki yaratan birçok düşünce ve temayı pekiştirdiler. MÖ 4. yüzyılda Büyük İskender'in fetihleriyle, etkileri Hindistan'da Yunan ve Budist sanat geleneklerinin birbirine karıştığı Gandhara'ya kadar yayıldı; Mısır'da İskenderiye'de, bugünkü Türkiye sınırları içinde bulunan Bergama ve Antakya'da yeni melez Yunan kültür merkezleri ortaya çıktı.

Klasik insan figürü tasvirleri özellikle etkiliydi; ideal güzellik duygusunun yanı sıra insan bedenini de öven bir natüralizme sahipti. Örneğin Riace Savaşçıları ayrıntıları bakımından muhteşemdir; ama figürlerin, gerçek dünyadan uzak bir kahramanlık ihtişamı da vardır. Aynı şeklide, Marcus Aurelius'un atlı heykeli, canlı gibi görünen bir atın sırtında orta yaşlı vakur bir adamın inandırıcı bir portresidir; ama aynı zamanda imparatorun şanı düşüncesinin bir damıtımıdır da.

Hıristiyan sanat

Roma, Hıristiyan sanatın yerleşmesinde de önemli bir rol oynadı. MS 313 tarihli Milano Fermanı'yla Hıristiyanlığa hoşgörüyü teşvik eden Büyük Constantinus dönemine kadar Roma İmparatorluğu'nda Hıristiyanlık baskı altındaydı. 4. yüzyılın sonuna gelindiğinde Hıristiyanlık yalnızca yasallaşmakla kalmamış, fiilen zorunla hale getirilmişti. MS 360 civarında Roma'da yapılan Junius Bassus lahti, artan bu egemenliğe işaret eden önemli bir eserdir.

MS 330'da Constantinus, daha sonra adı değiştirilip Konstantinopolis yapılan Byzantion'da yeni bir başkent kurdu ve MS 337'de ölünce Roma İmparatorluğu batı (başkenti Roma) ve doğu (başkenti Konstantinopolis) olarak ikiye bölündü. Ravenna MS 402'de Batı Roma İmparatorluğu'nun başkenti ve ertesi yüzyıl, İtalya'nın Bizans valisinin merkezi oldu. Zengin simgeciliğiyle ve natüralizmden uzaklaşmasıyla ayırt edici özelliğini kazanan Bizans sanatı, çoğu kez dinsel temalar ile imparatorluk temalarını kaynaştırdı; iyi örnekleri Ravenna'da, özellikle bu dönemde ihtişamıyla yeni doruklara ulaşan mozaiklerde görülebilir. ■

BU GERÇEK KADINDIR

WILLENDORF KADINI (MÖ Y. 25.000)

İlk sanatın ne zaman ve neden yaratıldığını bilmek olanaksızdır. Uzak atalarımız en az 2,5 milyon yıl önce taştan alet ve silah yapmaya başladılar; ama apaçık pratik bir işlevi olmayan eşyalar, insan tarihinde daha sonra ortaya çıktı. Kolyelere dizilmiş renkli deniz kabukları MÖ 80.000'e tarihlenirken, en eski mağara resimleri de 40.000 kadar yıl önce yaşayan insanlar tarafından yapıldı.



İnsan formunun ilk usta işi tasvirleri MÖ 40.000-30.000 civarında, daha gelişmiş aletlerin ve tekniklerin, taştan, kilden, kemikten ve fildişinden figüratif heykellerin oyulmasını olanaklı kıldığı erken Üst Paleolitik Çağda (Y. 40.000-Y. 10.000) ortaya çıktı. Büyük çoğunluğu MÖ 30.000 ila 22.000'e tarihlenen ve neredeyse tamamı kadın formunu tasvir eden yüzlerce heykelcik, Avrupa'nın her tarafında ilk insanların mezarlıklarında, mağaralarda ve korunaklarda bulunmuştur.

19. yüzyılda heykelciklerin ilk örnekleri bulunduğunda, "Venüs" takma adını aldılar – Roma aşk, güzellik ve bereket tanrıçasının klasik imgelerinin idealleştirilmiş tevazuuna ironik bir gönderme. Figürlerin iffetle bir ilgisi yoktur; aksine kadın anatomisinin cinsel yanlarını vurguluyorlar. Tümü çıplak ya da neredeyse çıplak figürlerin aşırı büyük memeleri, başa ve ayaklara yaklaştıkça incelen kocaman göbekleri ve kalçaları, abartılı cinsel organları vardır; el ve ayakları yoktur. Birçoğunun yüzü de yoktur.

Bereket simgesi

Bütün kadın figürlerin herhalde en ünlüsü, 1908'de arkeolog Josef Szombathy'nin Avusturya'da Willendorf'ta bulduğu kireçtaşından oyma bir heykelcik olan Willendorf'lu "Venüs"tür. Willendorf Kadını (eski sanatla uğraşan bilim insanları giderek daha fazla bu adı kullanıyorlar) yalnızca pervasızca edepsiz bir kadın tasviri değil, çok büyük olasılıkla bir tanrıça da değildir; olasılıkla, doğurgan bir anne tanrıça ya da Toprak Ana fikri ancak tarımın gelişiyle birlikte gelişti ve erken göçebe toplumların bir özelliği değildi. Figürün abartılı cinselliğine ve orantısız ölçüde küçük kol ve bacaklarına rağmen, idealleştirilmiş de olsa, gerçek bir kadın temsilidir, bir ilahtan çok insan doğurganlığının bir cisimleşmesidir.

KISACA

YAKLAŞIM
Bereket figürleri

ÖNCE
MÖ Y. 40.000 Almanya'da Hohlenstein-Stadel mağarasında bulunan "Aslan İnsan" figürü, mamut dişinden oyulur.

MÖ 40.000-35.000 Bilinen en eski "Venüs" figürü, fildişinden Hohle Fels Venüsü, Güney Almanya'da bir mağaraya bırakılır.

MÖ 29.000-25.000 Moravya'da Dolní Věstonice Venüsü –bilinen en eski seramik eşya– yapılır.

SONRA
MÖ Y. 23.000 Fransa'da fildişinden Brassempouy Venüsü, bilinen ilk insan yüzü tasvirlerinden biridir..

MÖ 6000 Anadolu'da Çatalhöyük'ün Oturan Kadın'ı, pişmiş topraktan bir heykelcik, anne tanrıça olduğuna inanılan şeyi tasvir eder.

Ayrıca bakınız: Altamira'da mağara sanatı 22–25 ▪ Tanrıça Coatlicue 132–33 ▪ *Urbino Venüsü* 146–51 ▪ *Banyodan Sonra Diana* 224 ▪ *Olympia* 279 ▪ *Maman* 334–35

Herhalde yaratıcı sanatın en eski kanıtları olan **Venüs figürleri** Avrupa'dan Sibirya'ya kadar geniş bir coğrafyada bulunmuştur. Arkeologlar amaçları konusunda tahminlerde bulunmaya devam ediyorlar.



Buz Çağı Avrupa'sının göçebe toplumlarında obezite kuşkusuz yaygın bir özellik olamazdı. Willendorf Kadını'nın ve diğer kadın figürlerinin şişmanlığı, bereketi simgelemenin yanı sıra, hayatta kalma, uzun yaşama ve bolluk umudunu da temsil edebilir. Willendorf Kadını, ayrıntılı bir biçimde örülmüş ya da boncuk takılmış saçların tasvir edilmesiyle diğer Venüs figürlerinden ayrı durmaktadır. Saçın bir cinsel çekicilik kaynağı olarak uzun bir tarihi vardır; o yüzden buradaki niyet, çok büyük olasılıkla, salt üreme bereketini değil daha çok erotik cinselliği tasvir etmekti. Öte yandan bazı bilim insanları, figürün başının etrafını saran eşmerkezli yedi oyma çizgiyi saç olarak değil, bir tür ritüel başlık olarak görür.



Laussel Venüsü MÖ 20.000 civarına tarihlenir ve kırmızıya boyanmış, cinselliği aleni bir alçak-kabartmadır. Güneybatı Fransa'da bir kaya korunağında kireçtaşına oyulmuştur.

Amaç sorunları

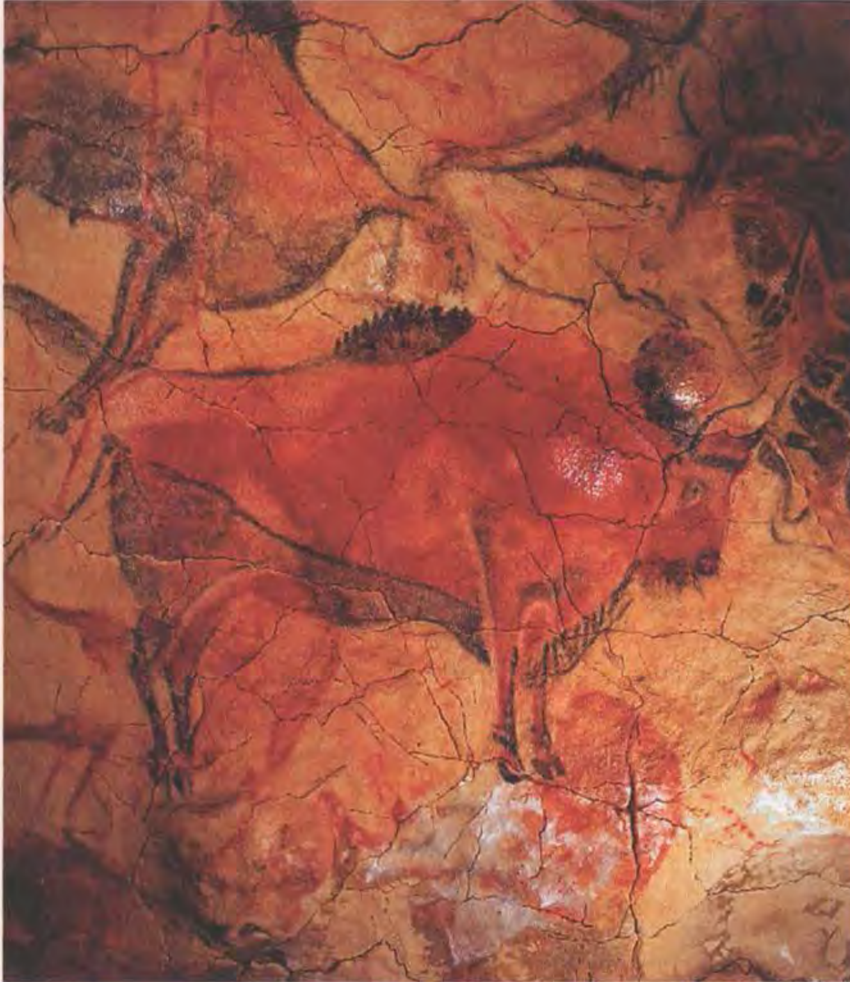
Venüs heykelcikleri Taş Devri'nin en yüksek sanatsal hünerleri arasındadır ve paleolitik toplumdaki işlevleri konusunda epeyce spekülasyon vardır. Boyları 4 santimetre ile 25 santimetre arasında değişen bu heykelcikler, yapıldıkları binlerce yıl boyunca bariz bir biçimde benzer formlarını korudular; bu durum, tutarlı ve belirli bir amacı göstermektedir. Bazı tarihçiler, insan eline rahat uyan bu heykellerin, bereket getirmesi ya da kötülüğe karşı koruması için muska ya da sihir olarak taşınmış olabileceklerini öne sürmektedir. Bazı tarihçiler de Willendorf Kadını'nın başlangıçta, cenaze törenlerinde kullanıldığı şekliyle kırmızı boyalı olduğunu ve bu durumun, onun ritüellerdeki önemini gösterdiğini gözlemlemiştir. Bazıları da, kadın figürlerin kadınlar tarafından aynaya bakılmadan yapılan oto-portreler olup olmadıklarını merak etmiştir – yüzün olmamasını böyle açıklıyorlar. ■

Erkek bereket figürleri

Venüs figürlerinin çokluğuyla karşılaştırıldığında, yalnızca az sayıda erkek bereket heykeli bulunmuştur. Bunların en dikkate değer olanı, Almanya'da Ulm'a yakın Hohle Fels'te gün yüzüne çıkarılan, erken Venüs figürleriyle aynı zamanda yapılan, vücutsuz, gerçek boyutta, cilalı taş bir penistir. Erkek bereket tasvirleri, Eski Yunanistan uygarlıklarında bereket tanrısı Priapos temsilleriyle; eski Mısır uygarlığında Min ve Osiris tasvirleriyle ve eski Hindistan'da tanrı Şiva'nın lingam olarak bilinen fallik temsiliyle yaygınlaştı. Klasik antikitenin bereket tanrıçaları, olasılıkla daha ataerkil bir toplumu yansıtan artan bir tevazuyla tasvir edildiler.

BİZ HÂLÂ GEÇİŞ DÖNEMİNDE OLAN BİR TÜRÜZ

ALTAMIRA'DA MAĞARA SANATI (MÖ Y. 15.000-12.000)



KISACA

YAKLAŞIM
Mağara resmi

ÖNCE
MÖ Y. 70.000 Güney Afrika'da Blombos Mağarası'nın duvarlarına soyut simgeler oyulur.

MÖ 39.000 İspanya'da Cantabria'daki El Castillo mağaralarında el şablonları ve diskler görülür.

MÖ 35.000 İtalya'da Fumane Mağarası'ndaki kırmızı boyalı hayvanlar, bilinen en eski figüratif sanattır.

MÖ 17.000 Fransa'da Lascaux Mağarası'nda 2.000 kadar karmaşık resim yapılır.

SONRA
MÖ 10.000 Cezayir'de Tassili n'Ajjer'de açık hava kaya sanatı, mağara sanatından uzaklaşmanın işaretidir ve iklim değişikliğinin ve evrimin kanıtlarını sunar.

MÖ 7300 Güney Amerika'da El Mağarası el şablonları ve el izleriyle doludur.

Şimdiye kadar keşfedilen mağara sanatının büyük çoğunluğu Üst Paleolitik dönem olarak bilinen, MÖ 40.000 ile 10.000 arası döneme tarihlenir. Bu dönem, *homo sapiens*'in bütün dünyada baskın insan türü haline geldiği, Batı Avrupa'da Neandertal insanların yerini aldığı dönemdi. İnsanların avcı-toplayıcı olarak göçebe bir yaşam sürdüğü, sığ kaya oyuklarına, çıkıntıların altına ya da mağaralara sığındığı Buz Çağı'ydı. Bu barınaklardaki ve mağaralardaki en eski sanat eserleri basit kaya oymalarıydı; ama boyama ve figüratif sanatın ilk başlangıçları da dahil, yeni formlar ve üsluplar hızla

Ayrıca bakınız: Willendorf Kadını 20–21 ▪ Asur aslan avı kabartmaları 34–35 ▪ *Karda Avcılar* 154–59 ▪ *Bir Aslan Avı* 176–77 ▪ *Hambletonian, Kaşağılama* 225 ▪ *Yılanı Ezen Aslan* 248



El kalıpları, Patagonya'da El Mağarası'nda 9000 yıl önce yapıldı. Mağaradaki diğer sanat eserleri arasında kedigil ve insan imgeleri ile av sahneleri de vardır.

gelişti. 100.000 yıl önce Sahra-altı insanları, tükürükle ya da hayvansal yağlarla karıştırılmış kemik, kömür ve topak boyalar (demir oksit içeren toprak pigmentler) kullanarak pigmentleri karıştırmanın yöntemlerini geliştirmişti. Bu erken dönemde mağara resmine ilişkin hiçbir kanıt bulunmadığı için, bu boyalar yüz ve vücut boyamak için kullanılmış gibi görünüyor; ama bu boyaların bilgisi, tarihöncesi insanlar dünyaya yayıldıkça onlarla birlikte dolaştı. El şablonları (içi boş bir kemikten pigment üfleyerek yaratılır; yetişkinler ve çocuklar, erkekler ve kadınlar tarafından yapılırdı), el izleri, noktalar ve diskler gibi boyalı resimler, MÖ 39.000 ile 35.000 arasında, İspanya ve Endonezya kadar birbirinden uzak mağaralarda taş oymalarla (petroglif) birlikte görünmeye başladı.

Dünyayı temsil etmek

Aşağı yukarı aynı sırada mağara sanatçıları, figüratif sanatın bugüne kalan ilk eserlerinde, etraflarındaki dünyanın tanınabilir temsillerini yapmaya başladılar. Mağaraların duvarlarına boyayla yapılan ya da oyulan en eski hayvan resmi örnekleri, modern gözler için, etraflarındaki soyut simgelerden zor ayırt edilebilen, kabaca stilize edilmiş tasvirlerdir. Bununla birlikte, özellikle bugünkü Güney Fransa ve Kuzey İspanya'da bulunan mağaralarda sanatçılar, çok geçmeden daha gerçekçi tasvirlere ulaşma tekniklerini öğrendiler. Bu, Fransa'nın Ardèche bölgesinde Chauvet-Pont-d'Arc Mağarası'nda, MÖ y. 30.000'e tarihlenen ve titizlikle tasvir edilmiş hayvan resimlerinde ve çizimlerinde görülebilir. Bu dönemin figüratif mağara resimleri ve çizimleri neredeyse bütünüyle hayvan temsilleridir. Avustralya'da Kimberley mağaralarındaki Bradshaw resimleri hariç, insan figürleri son derece enderdi. Başlangıçta, Aurignacien Kültür döneminde (MÖ 40.000-25.000) figüratif resimler, esas olarak aslan, kurt ve ayı gibi yırtıcı hayvanların resimleriydi; ama MÖ yaklaşık 25.000'den itibaren resimlerin çoğunluğu mamut, at, domuz, geyik, bizon ve yaban öküzü gibi yiyecek ve postu için avlanan hayvanları tasvir etmekteydi.

> Hiçbir miktarda taş ve kemik, resimlerin bu kadar özgürce verdiği bilgi türlerini sağlayamazdı.
>
> **Mary Leakey**
> ***Disclosing the Past*, 1984**

Fransız-Cantabria sanatı

Buz Çağı'nın son dönemi, boyama ve oyma tekniklerinde tedrici gelişmenin doruğuna tanık oldu; bunun en aleni örnekleri, Fransa ve İspanya'nın Fransız-Cantabria bölgesinin mağara sanatında görülmekteydi. Bu bölgenin nüfusu, o zaman için ılıman iklimi sayesinde görece yoğundu; bu yüzden bölgede, diğer bölgelere göre daha fazla sayıda ve daha yüksek nitelikte mağara sanatı örnekleri vardır. Özellikle MÖ 15.000 ile 10.000 arası dönem burada mağara resminde yüksek bir noktanın işareti olan figüratif mağara resminin serpil-

Mağara sanatının zaman tüneli



Üst Paleolitik Çağ: Aurignacien Kültür (MÖ 40.000-25.000)

İlk mağara resimleri: el şablonları ve soyut kırmızı noktalar ve daha sonra ilkel stilize insan ve hayvan imgeleri.



Üst Paleolitik Çağ: Gravettien Kültür (MÖ 25.000-20.000)

Daha büyük otoburların yanı sıra yırtıcıları da tasvir eden daha kesin ve gerçekçi mağara resimleri ve gravürleri.



Üst Paleolitik Çağ: Solutreen Kültür (MÖ 20.000-15.000)

Mağaralarda boyamadan daha yaygın olan, esas olarak büyük otobur hayvanları gösteren gravürler ve kabartmalar.

Tarihöncesi soyut sanat

Altamira ve Lascaux mağaralarındaki şaşırtıcı hayvan tasvirleri mağara resminin doruğudur; ama tarihöncesi mağara sanatı tekniklerinin ve üsluplarının yalnızca bir kısmını temsil ederler. En eski örnekler soyut işaretlerden ve simgelerden oluşmaktaydı; hatta figüratif üslupların evriminden sonra da bu soyut sanat gelişip serpildi. Başlangıçta bunun yalnızca süs olduğu sanıldı; ama dünyanın her tarafındaki sit alanlarında soyut işaretlerin tekrarlanması ve çoğu kez figüratif resimle birlikte bulunmaları, simgesel anlamları olduğunu gösterir. Basit yüksüklerden (oyuk yarım-küreler), boyalı noktalardan ya da disklerden oyma çapraz-taramalı ve parmak-yivli (yumuşak bir yüzeyde parmakla yapılan paralel çizgiler) panellere, karmaşık oymalı ve boyalı geometrik figürlere ve stilize doğal şekillere kadar uzanan 25 çeşit soyut simge vardır. Çoğu kez değişik sayıda parmaklı el şablonları ve el izleri, bu soyut simgelerdeki anlamın –çözülmemiş de olsa– başka bir işaretidir.

mesine tanık oldu. Bütün mağara resimlerinin en ünlü örneklerinden bazıları, Fransa'da Lascaux ve Font-de-Gaume, İspanya'da El Castillo ve Altamira mağaralarında bulunan resimleri de kapsayan Fransız-Cantabria sanatının bu döneminden gelir.

Çok renkli resimler

Cantabria'daki Altamira mağara kompleksi 1868'de keşfedildi ama 20. yüzyılın başına kadar doğru düzgün araştırılmadı. 270 metre kadar derinliği olan mağaralar üç ana galeriden oluşur: Girişin arkasındaki ilk galeri Fresk Odası ya da Çok-renkliler Büyük Salonu olarak bilinir; ondan sonra Çukur (ya da Leğen) Oda gelir; en sonunda da At Kuyruğu olarak bilinen dar bir geçit vardır. Binlerce yıl önce bir heyelan mağaraların girişini kapatmış; böylece görkemli resimlerin olduğu gibi korunmasına olanak sağlamış. Başlangıçta girişteki büyük boşluk, insan yaşam alanı olarak kullanılmaktaydı.

Çukur Oda'da tek-renkli hayvan resimlerinin ve kaya gravürlerinin etkileyici örnekleri ve At Kuyruğu'nda çok sayıda soyut işaret ve simge vardır; ama Altamira'ya haklı ününü kazandıran, Fresk Odası'dır. Odanın uzunluğu 18 metre, genişliği 9 metredir. Alçak tavanı, çeşitli pozlarda gerçekçi at, geyik ve bizon tasvirleriyle, el izleriyle, el şablonlarıyla ve boyalı ya da oyma soyut işaretlerle süslüdür.

Mağaralardaki simgelerin ve el izlerinin bazıları MÖ 34.000'e tarihlenirken, Fresk Odası'ndaki muhteşem bizon ve diğer hayvan tasvirleri MÖ 15.000'den sonra ve heyelanın girişi kapattığı MÖ 12.000'den önce yapıldılar.

Bu galeride diğer hayvanlardan daha fazla sayıda bulunan bizon, eşsiz bir incelikle tasvir edilir. Herhalde en dolaysız etki, renk etkisidir: Her bir hayvan ışık gölge efekti yaratmak ve derisinin dokusunu iletmek için değişik tonlarda üç renkle boyalıdır. Sanatçıların

> "İnsan, iki dünyada yürüyen ve manevi yolculuğunun kâbus deneyimlerini ve harikalarını mağarasının duvarlarına çizen bir yaratıktır."
>
> **Morris West**
> ***The Clowns of God*, 1981**



Üst Paleolitik Çağ: Magdelenien Kültür (MÖ 15.000-10.000)

Daha geniş renk, araç ve teknik yelpazesi kullanılır; natüralist avcı-toplayıcı yaşam tasvirleri, ama odak hâlâ hayvanlardır.



Mezolitik Çağ (MÖ Y. 10.000-6000)

Buz Çağı sona erince kaya sanatı, giderek daha fazla mağaraların içinde değil, dışında yapılır oldu; insan figürü önem kazandı.



Neolitik Çağ (MÖ Y. 6000-2000)

İnsanlar hayvan yetiştiriciliğine ve tahıl tarımına dayanan daha yerleşik bir yaşam benimseyince mağara sanatı kaybolur; seramik sanatı gelişir.

elinde sınırlı sayıda renk (değişik toprak boyalardan elde edilen kahverengi, kırmızı ve sarı ile kömürden ve manganezden elde edilen siyah) bulunduğu halde, hayvanların gerçek renklerine uygundu ve sanatçılar pigmenteleri yağla ve kanla ya da tükürükle karıştırarak, farklı yoğunluklara ulaşabiliyorlardı. Siyah bir çizgi çizdikten sonra, yosun ya da kıl desteleriyle boyayı uyguluyorlardı – sonuç şaşırtıcı ölçüde gerçekçidir.

Ama bu resimlerin en çarpıcı yanları, ancak mağaralar ziyaret edilerek takdir edilebilir. Bizon resimleri –bazıları gerçek boyutunda– pürüzlü kaya yüzeyinde öyle bir şekilde boyanmış ki, üç boyutlu gibi görünürler; bakış açısına ve ışığın yönüne göre değiştikleri için, hacimli ve hareketli gibi görünüyorlar.

Anlam arayışı

İçinde düzenli olarak yaşanmayan ya da zor ulaşılabilir alanlarda, yeraltında derinde bulunan mağaralarda da fazlaca mağara sanatı bulunmuştur. İlk insanları sanatlarını nadiren görülecek derin mağaralarda yaratmaya iten nedenler gizemini korumaktadır. Bazı bilim insanları, av hayvanlarının, onları ava çekmek için resmedildiklerini öne sürmüştür – ama resimlerdeki hayvanlar, mağaralarda bulunan kemiklere nadiren uyar. Altamira'da temel et kaynağı bizon değil, daha çok geyikti; at resimleriyle ünlü Lascaux ressamları ise, rengeyiği yerdi. Şimdi genel olarak, ister soyut ister figüratif olsun resimlerin törensel ya da ritüel bir amaca hizmet ettikleri ve sanatçı-şamanlar tarafından yapılmış olabileceği düşünülmektedir.

MÖ 10.000 civarında Buz Çağı'nın sonu, aynı zamanda Paleolitik Çağın sonu oldu. Sonraki Mezolitik Çağda göçebe, mağaralarda yaşayan avcı-toplayıcılar daha yerleşik bir yaşam tarzı geliştirdi ve mağara sanatı örnekleri gittikçe azaldı, yerini gravür ve kabartma biçiminde açık hava kaya sanatına bıraktı ve oymalar, kadın figürleri ve mücevher gibi taşınabilir ya da "seyyar" sanata ilgi arttı. ■

Kırmızı geyik, Altamira mağarasında ve gerçek boyutundadır. Göbeği kayadaki bir tümseğin üzerine yapılmış, üç boyutlu efekt yaratmak için mağaranın konturları kullanılmış. Bizon, kömürle çizilmiş.



TARİH ARİSTOKRASİLERİN MEZARLIĞIDIR

PRENS RAHOTEP VE KARISI NOFRET (MÖ Y. 2570)

KISACA

YAKLAŞIM
Mezar heykeli

ÖNCE

MÖ Y. 100.000 Ortadoğu'da Skhul ve Qafzehte insansıların mezarlarında, bir öte dünya inancını ima eden yiyecek ve alet gibi eşyalar bulunur.

SONRA

MÖ 26. yüzyıl Mısırlı zanaatçılar, firavun Kefren'in mezar heykeli "Tahta Oturmuş Kefren"i yapar.

MÖ 7–5. yüzyıl Yunan *kouros* (erkek genç) heykelleri, ölülerin onuruna mezarlıklara konulur.

MÖ Y. 6. yüzyıl Etrüsk Eşler Lahti, öte dünyada bir ziyafette bir çiftin heykelini öne çıkarır.

MÖ Y. 3. yüzyıl Çin İmparatoru Qin Shi Huang'ın mezarının yakınına, öte dünyada onu koruyacak toprak askerler ve atlar gömülür.

> Asurların, Mısırlıların güçlü bir plastik anlayışı vardı; arkaik Yunanların da vardı.
>
> **Emil Nolde**
> **"The Artistic Expressions of Primitive Peoples", 1912**

> Eski Mısır sanatının üslubu aşkın bir biçimde berraktır... Tutarlılığı ve kodlanması, tüm sanatta en destansı yolculuklardan biridir.
>
> **Jerry Saltz**
> ***New York* magazine, 2012**

En az 100.000 yıldır –Orta Paleolitik Çağ'dan beri– insanlar ölülerini, özel olarak ayrılan yerlere gömmektedir. Arkeologlar belirli mağaralarda ve basit mezarlıklarda, insan kalıntılarını çoğu kez yiyecek, alet ve kişisel eşya gibi malzemelerle birlikte buldular. Bu eşyalar ya da "mezar eşyaları" en eski atalarımızın bir tür cenaze töreni yaptıklarının potansiyel kanıtlarıdır. Mezar eşyalarına ilişkin bir yoruma göre, öteki dünyaya yolculuklarında ölülere eşlik etmesi için konuldular; bu da, ilk insanların öteki dünyanın bir biçimine inandıklarını gösterir.

Öteki dünya için lüks eşyalar

Neolitik Çağ'da (yaklaşık 10.000 yıl önce) mezarlıklar daha gelişkin hale geldi ve bazıları büyük taşlarla (megalit), hatta taş heykellerle işaretlendi. Erken Neolitik mezarlarda merhumun sağken sahip olması muhtemel eşyalar varken, Tunç Çağı'nın başlangıcında (yaklaşık 5.000 yıl önce) insan cesetlerine mücevher, süs aletleri ve silah gibi özel yapılmış eşyalar ile öteki dünyada yararlı olacağı varsayılan başka



Büyük Sfenks (MÖ Y. 2530) Gize'de, Kral Kefren'in piramidini (arka planda görülen) koruyacağına inanılan devasa bir heykeldir. Sfenks'in gövdesi aslan, başı Kefren'indir.

Ayrıca bakınız: Kraliçe Nefertiti'nin boyalı kireçtaşından büstü 56 ▪ Feyyum portreleri 57 ▪ *Arnolfini Portresi* 112-17 ▪ Yorklu Elizabeth ile VII. Henry'nin mezarı 164 ▪ Avusturyalı Maria Christina'nın mezarı 216-21 ▪ Oscar Wilde'ın mezarı 338

nesneler eşlik etmeye başladı – eski dünyanın bütün sit alanlarında rastlanan bir tema.

Bu dönemde mezarların ve içindeki eşyaların ihtişamı, mezardaki merhumun statüsünü yansıtmaya başladı. Daha önce mezarlıkların aleni bir hiyerarşisi yoktu; ama sonraki uygarlıklarda hükümdarlar, soylular ve askeri önderler ortaya çıkınca, mezar süslemesi ve heykel biçiminde muhteşem mezar sanatıyla çevrili daha masraflı mezarlar yaptırabildiler. Bu kral ve aristokrat mezarları, mezar sakininin ölmeden önce sahip olduğu lüksün aynısını öteki dünya için de sağlıyordu; ayrıca büyüklük anıtı işlevi de görüyorlardı. Büyük önderlerin mezarlarını barındırmak ve anmak için, Eski Mısır'ın piramitleri gibi heybetli yapılar inşa edildi.

Mezar sanatı ilk kez eski Mısır krallıklarında gerçekten serpilip gelişti. MÖ 3000 civarında, Erken Hanedanlık Dönemi'nin başından itibaren, firavunları ve ailelerini özenle hazırlanmış mezarlara gömme geleneği başladı ve Mısır sanatının –her zaman törensel bir amacı ve ölülerle ilişkili olan– gelenekleri oturdu. Mezar geleneğinin önemli bir yanı da, merhumun, genellikle oturmuş, cesetle birlikte mezara konulacak bir heykelinin yaratılmasıydı. Cesedi korumak için çok şey yapılmasına rağmen, Mısırlılar ölümden sonra *ka*'nın (ruh ya da yaşam gücü) bedenden ayrıldığına inanıyorlardı. Mezar heykeli, kalıcı bir dinlenme yeri olarak yapılırdı. Mezardaki her şey öteki dünyaya başarıyla geçişi sağlamak için tasarlanan törenlerle ve ritüellerle ilişkili olduğu için, bu heykeller ölüyü anma temsillerinden ibaret değildir: Merhum adına özel bir işlevi yerine getirirler.

Mezar sanatı ve eşyaları

Birçok kültürde, **öteki dünyaya inanç** insanların **ölülerle** birlikte **eşya** gömmesine yol açtı.

Mezar eşyalarının yanı sıra, **ruhlar için kap** ya da hatıra işlevi görecek **heykeller** de vardı.



Krallar ve egemen sınıflar, **kendi mezarları için** hiyeroglif ya da duvar süslemelerini de kapsayan **sanat eserleri** sipariş ettiler.

Bu eşyalar, **merhumu öte dünyada rahat ettirecek mezar eşyaları** biçimini aldı.



Rahotep ve Nofret

Mezar komplekslerinin dış odalarına halkın görmesi için konulan gerçek dışı kral heykellerinden farklı olarak, mezarların içine konulan heykeller çoğu kez çarpıcı ölçüde sahici gibi görünürdü. 1871'de Fransız arkeolog Auguste Mariette bugünkü Kahire'nin güneyinde Meidum'da Prens Rahotep ile karısı Nofret'in heykellerini gün yüzüne çıkardığında, işçiler heykellerin mum ışığında ışıldayan parlak gözlerinden o kadar ürktü ki, dehşet içinde kaçtılar. Mısırlı bir soylu olan Rahotep, firavunun sarayında

> Şaşkınlıktan dilim tutuldu ve Lord Carnarvon… kaygıyla 'Bir şey görebiliyor musun?' diye sorunca, ancak 'Evet, harika şeyler' diyebildim.
> **Howard Carter**

bir memurdu ve haliyle, bir mastabada –bir tapınak ile mezar odasını içeren, üstü düz, yanları eğimli bir yapı– karısıyla birlikte gömülmeye layıktı. Kuru Mısır ikliminin bir sonucu olarak, mezar heykelleri hiç bozulmadan kalmış.

Kireçtaşından yontulmuş ve boyanmış, gerçek boyutta iki heykel, Rahotep ile Nofret'i yüksek arkalıklı sandalyelere oturmuş, oldukça resmi bir pozda yüzleri dışa dönük, bir elleri göğüslerinde gösterir. Mısır sanatı oldukça simgeseldi ve öte dünyada merhumun yararına ritüel bir işlev görürdü. Örneğin, beden tercihen dikey konulur, yüzü ileriye, sonsuzluğa bakardı; Rahotep'in tasvirinde olduğu gibi göğüste birleştirilen eller, olasılıkla saygıyı gösteriyordu.

Her iki heykelin boyası neredeyse kusursuzca korunmuştur ve renkler canlı duruyor. Rahotep'in kısa siyah saçları vardır ve Mısır'da Eski Krallık Dönemi'nde (MÖ Y. 2625 - Y. 2130) popüler olan ince bir bıyık bırakmış. Kısa, beyaz bir etek giyiyor ve boynunda kalp muskalı bir kolye vardır. Nofret uzun, beyaz bir elbise giyiyor ve özenle hazırlanmış, parlak renkli, mücevherli bir gerdanlık takıyor; çiçek motifiyle boyalı bir taç, omuza kadar inen bir peruğu tutuyor. Mısır sanatında gelenek olduğu üzere, erkeğe koyu kırmızı bir renk verilirken, kadın çok soluktur. Her ikisinin de, taşın içine cilalı kuvars parçaları kakılarak elde edilen delici mavi gözleri vardır.

Heykellerin gerçekçiliğine rağmen, kanonik ya da geleneksel üslupta yapılan temsiller kadar doğru tasvir olmaları amaçlanmamıştır; iki figürün kimlikleri, oturak arkalıklarındaki hiyeroglifik yazılarla belirtilir. Mezar heykeli, merhumun *ka*'sı, yani ruhu için ebedi muhafaza işlevi görüyordu; dolayısıyla, bu yazılar *ka*'nın doğru bedeni bulmasını olanaklı kılıyordu. Hiyeroglifler Eski Krallık'a tarihlenir; heykeller ise, gelişkin zanaatçılığı gösterir ve Mısır sanatından 2.500 yıl boyunca neredeyse değişmeden devam eden birçok sanatsal geleneği sergiler.

Azamet ve ihtişam

Mısır kral mezarlarının ve heykellerinin birçoğu büyük, görkemli yaratımlardı ve bazılarının tamamlanması on yılları aldı. Gize'deki muhteşem piramit kompleksinin –MÖ 2550 civarında inşa edilen– içinde, firavun Keops, Kefren ve Mikerinos'un piramitleri ile dünyanın en eski ve en büyük heykellerinden biri, Kefren'e adanan Büyük Sfenks (MÖ Y. 2530) bulunmaktadır. Ebu Simbel'de, Nil'in batı yakasında yapımı 20 yıl kadar süren II. Ramses'in kayadan oyma devasa tapınakları da dikkate değerdir. Tapınak kompleksinde, II. Ramses'i tahtında tasvir eden iki çift dev heykel vardır.

Kral mezarlarında, heykeller dışında, bazen bol miktarda mezar eşyası da vardı – Teb'de Krallar Vadisi'ndeki Tutankamon'un görkemli mezarında bulunan ve İngiliz



Tutankamon'un mine ve yarı değerli taşlar kakılmış som altından tabutunda (MÖ Y. 1323), firavunun mumyalanmış cesedi vardı.

Mısırbilimci Howard Carter'ın 1922'de gün yüzüne çıkardığı eşyalar gibi. Açılan küçük bir delikten mezarın ön odasına bakan Carter, ilk önce yalnızca "... tuhaf hayvanlar, heykeller ve altın – her yerde altın parıltısı" fark edebildi. Oda açıldığında, hazinelerle dolup taşıyordu –firavunun gerçek boyutta heykellerinden mücevhere, hayvan modellerine, arabalara, kasalara ve keten sandıklarına kadar.

Tutankamon'un mezarında bulunanlara benzer mezar eşyaları, merhumun yaşam tarzını yansıtırdı. Tutankamon örneğinde, alışılmış zengin kral takılarının yanı sıra, çok sayıda baston da vardı: Genç firavunun topal olduğuna inanılıyor. Mezar eşyaları, daha tipik olarak, mask ve büst gibi, ölen kişinin tasvirlerinden oluşurdu. Ceset, bazen bir dış lahtin içine konulan bir tabutun içinde olurdu; hem tabut hem de lahit, resimlerle ve oymalarla süslenmiş olabilir.



Kroisos Kouros (MÖ Y. 530), Yunanistan'da Anavyssos'ta bir mezarlıkta gün yüzüne çıkarıldı. Savaşta ölen genç bir adamın mezar işareti işlevi görüyordu.

Daha az önemli ölümlüler

Böylesine kusursuz sanatkârlık, aristokrat tasvirleriyle sınırlı değildi. Normal yurttaşlar muhteşem mezarlara gömülmeye layık olmamış olabilir; ama hizmetkârların heykelleri, öte dünyada hizmet etmek için ebedi istirahatgâhlarında soylulara eşlik ettiler. Bunların arasında papirüs ve kalemle bağdaş kurup oturan kâtiplerin heykelleri, ev hizmetçilerinin ve yemek hazırlayan ya da ekmeklik un öğüten kadın tasvirleri vardı. Bu mezar figürleri, Mısır sanatının hiyerarşik oran geleneğine uygun olarak, merhum soyluların heykellerinden daha küçük olma eğilimindeydi; Mısır sanat geleneğinde bir figürün büyüklüğü, statüsüne ve önemine denkti.

Yeni gelenekler

Mısır mezar sanatının olağanüstü zenginliği 3.000 yıl sonra, Yunan ve Roma imparatorlukları Akdeniz'e yayılınca ve kendi inanç sistemlerini de birlikte getirince, son buldu. Yunanlar güçlü bir heykel geleneği geliştirdi ve mezarları çok sade olduğu halde, MÖ 7. yüzyıldan 5. yüzyıla kadar *kouros* (genç erkek) heykellerinin – çoğu kez ideal erkek bedeni temsilleri– mezar işareti işlevi gördüğü sanılmaktadır.

Etrüskler ve erken Romalılar için öteki dünyaya hazırlık önemliydi. Tipik mezar eşyaları esas olarak ölüyle birlikte gömülen yemek kaplarından ve yiyecek maddelerinden oluşmaktaydı. MÖ 2. yüzyılda, klasik Yunan üslubu kabartmaları bulunan Roma lahitleri zenginlerin ve güçlülerin bedenlerini barındırırdı, onlara merhumun gerçek boyutta heykelleri eşlik ederdi. Ne var ki bu tasvirler artık merhumun öte dünyadaki ihtiyaçlarını karşılama rolü oynamıyorlardı – onun yerine, yaşamlarını abideleştiriyorlardı. ■

Eski Mısır mezar resimleri

Eski Mısır'da mezarların duvarlarını, süslenmeden bırakılan ya da boyayla renklendirilen oyma taş kabartmalardan çıplak duvara yapılan resimlere kadar uzanan tasvirler süslerdi. Bunlar çoğu kez, çakal-başlı mumyalama tanrısı Anubis gibi tanrılar tarafından öteki dünyaya hazırlanan merhumun bedenini tasvir ederdi ve öte dünyaya pürüzsüz geçişi sağlama amaçlıydı. Tipik olarak Mısır sanatıyla bütünleştirilen poz –baş ve bacaklar yandan, gövde cepheden– bu mezar resimlerinde yerleşik hale geldi.

Hanedanlık döneminin son kısmında, tılsım ve talimat biçiminde bir öte dünya rehberi olan "Ölüler Kitabı" da mezara gömülürdü. Kitapta gösterilen tılsımlardan biri, "kalbi tartma"dır: Merhumun kalbi, hakikat tanrıçası Ma'at'ın tüyüyle tartılır. İkisi dengedeyse, ruh ebediyen yaşayacaktır; değilse, merhum yokluğa mahkûm olur ve "yutucu canavar" tarafından yenilir.



ÇİN'DE TUNÇ EŞYA, ÇİN UYGARLIĞININ RUHSAL ÖZÜNÜ KAYDEDER

ÇİN'İN TUNÇ RİTÜEL KABI (MÖ Y. 1046–771)



Çin Tunç Çağı (MÖ Y. 1700-221), Çin'de bir dizi hanedan tarafından yönetilen bir uygarlığın kurulmasıyla örtüştü. Bakır ile kalayı karıştırıp tunç yapma işlemi, Xia Hanedanı döneminde (MÖ Y. 2070-Y. 1600) geliştirildi. Çin tuncu, bu metal alaşımını 1.000 yıldan fazla bir süre önce yaratmış olan Hint ve Avrupa kültürlerinden bağımsız olarak gelişti. Özellikle döküm yöntemi bakımından kendine özgüydü. Birkaç parçadan oluşan seramik bir kalıp kullanılan ve "parça-kalıp" denilen yöntem, ustaya, bitmiş eşyanın yüzeyinde iyi tanımlanmış ve çoğu kez karışık süsler yapması için dökümden önce kalıbın içine motifler oymasına ya da çizmesine olanak vermekteydi.

Tunç döküm Shang Hanedanlığı'nda (MÖ Y. 1600-1046) yeni bir anlam kazandı. O sırada gelişkin bir toplumsal düzen kurulmuş, ritüellerle ve törenlerle pekiştirilmişti. Alet ve silah için kullanılan tunç, şimdi *ding* (ayaklı kazan), *zun* (silindirik şarap kabı) ve *gui* (kulplu kase) gibi, bu ritüellerle ilişkili kaplar yapmak için de kullanılıyordu.

Dekoratif desenler

Ritüel tunçları bazen hayvan şeklinde biçimlendirilirdi; çoğunlukla da ejderhalarla, kuşlarla ve *taotie* olarak bilinen mask-benzeri yüzlerle süslenirdi. "Yüz", Batı Zhou Hanedanlığı'ndan (MÖ Y. 1046-771) kalan ve burada gösterilen *gui*'nin üzerinde olduğu gibi, giderek soyut bir hale geldi, aleni olmak yerine imalı oldu. Tipik olarak gözler belirgindi, stilize bir burnun iki yanında yüksek kabartmayla tasvir edilirdi. Kaş ve kulak gibi diğer yüz özellikleri, çeşitli geometrik motiflerle gösterilirdi.

Han Hanedanı zamanına gelince (MÖ 206-MS 220) ritüel nesneler için tunç yerine yeşim ve demir kullanıldı; tunç kaplar törensel önemini yitirdi, zenginlik ve statü simgesi haline geldi. ■

KISACA

YAKLAŞIM
Tunç dökümcülüğü

ÖNCE
MÖ Y. 3500 Kuzey Kafkasya bölgesinde bakır ile arseniğin bir alaşımı kullanılarak tunç eşyalar üretilir.

MÖ Y. 3200 İndus Vadisi uygarlığı, balmumundan bir kalıp kullanarak tunç dökümün "kayıp mum" yöntemini geliştirir.

MÖ Y. 1200–1000 Sichuan'da bakır ve kalaydan oluşan tunca kurşun da eklenerek, metal daha güçlü, kesilmesi ve dökülmesi daha kolay hale gelince olanaklı olan büyük ölçekli tunç masklar ve heykeller ortaya çıkar.

SONRA
MÖ Y. 650–480 Eski Yunan sanatçılar, gerçek boyutta heykel yapmalarını olanaklı kılan tunç-dökme teknikleri geliştirir.

Ayrıca bakınız: Willendorf Kadını 20–21 ▪ Riace Savaşçıları 36–41 ▪ Marcus Aurelius 48–49 ▪ Bernward Kapıları, Hildesheim 100 ▪ *İshak'ın Kurban Edilişi* 106 ▪ *Colleoni* heykeli 163–64 ▪ *Cehennemin Kapıları* 280

GÜZEL, ÖZLÜ VE GÜÇLÜ – ZEKÂ GİBİ

ÇİN'İN YEŞİM SÜSÜ (M.Ö 599–400)



Yüksek beceri gerektiren yeşim oyma sanatının geçmişi, neredeyse yedi binyıl geriye, Çin'de süt-beyaz nefritin – yeğlenen yeşim taşı çeşidi ve rengi– doğal yolla oluştuğu Yangtze Nehri Deltasına dayanır. En eski yeşim ritüel nesnelerinden bazıları (MÖ Y. 3400-2200), *bi* (ortası delikli dairesel diskler) ve *cong* (dünyayı temsil ettiği düşünülen, içi boş, tüp şeklinde nesneler) biçimini aldı.

> Altının bir değeri vardır; yeşime paha biçilmez.
> **Çin atasözü**

Çin yeşimine –rengi yeşilin tonlarından beyaza kadar uzanırdı– saflığından, sertliğinden, dayanıklılığından ve parlaklığından ötürü değer verilirdi. Taş o kadar sert ve kırılgandır ki, metal alet kullanarak oymak yerine aşındırıcı kumla şekillendirilirdi. Ama Doğu Zhou Hanedanlığı'nda (MÖ 770-256), demirin ve zımparanın keşfi sayesinde yeni yeşim-işleme teknikleri ve aletleri geliştirildi.

Statü, güç ve zenginlik

İmparatorluk dönemi Çin toplumu, özellikle Zhou Hanedanlığı döneminde (MÖ Y. 1046-256) katı bir biçimde hiyerarşikti. Zenginliği değil, bir "beyefendi"nin değerleriyle bağlantılı olduğu için toplumsal statüyü ya da rütbeyi göstermek için, karışık süslemeli yeşim mücevher ve eşya –resimde görülen birbirine ekli dört yeşim diskten oluşan kemer gibi– kullanılırdı. Tek parça yeşimden kesilen bu kemer, yeşim zanaatkârlığının eşsiz bir örneği sayılır. Soyut tasarımları, Zhou Hanedanlığı süslemeciliğinin tipik özelliğidir.

Qin Hanedanlığı döneminde (MÖ 221-207) yaratılan birleşik Çin devletinde ve Han Hanedanlığı'nın (MÖ 206-MS 220) mutlak yönetimi altında yeşim daha az bir statü işareti, daha fazla bir güç, otorite ve zenginlik simgesi oldu. ■

KISACA

YAKLAŞIM
Yeşim oymacılığı

ÖNCE

MÖ Y. 4000–3300 Yangtze Nehri Deltasının Majiabang kültürü yeşim süsler ve aletler yapar.

MÖ Y. 3500–2500 Kuzey Çin'in Hongshan kültürü yeşimden kendine özgü kuşlar, kaplumbağalar, ağustosböcekleri ve C-şeklinde ejderhalar yapar.

SONRA

Y. 960–1279 Song Hanedanlığı'nda yeşim oymacılığı bir sanat biçimi sayılır; Shang ve Zhou dönemlerinin arkaik üsluplarına uygun parçalar yaratma modası gelişir.

Y. 1800 Parlak yeşil Burma jadeitinden ("yalıçapkını tüyü" yeşim) yapılan kaplar, Qing Hanedanlığında popülerdir.

Ayrıca bakınız: Willendorf Kadını 20–21 ▪ Çin'in tunç ritüel kapları 32 ▪ Teotihuacan maskı 50 ▪ Toprak Askerler 56–57 ▪ Theuderic'in kutsal emanet sandığı 62–63 ▪ Tuzluk 152

EVRENSEL RUH İÇİN BİR KANAL

ASUR ASLAN AVI KABARTMALARI (MÖ Y. 645)



KISACA

YAKLAŞIM
Anlatı heykeli

ÖNCE
MÖ Y. 31. yüzyıl Kral Narmer'in kabartma tasvirleri oyulmuş balçık-taşından bir Mısır tören paletinin, ya tarihsel ya da mitik olayları tasvir ettiği düşünülür.

SONRA
MS 1. yüzyıl başı Yunan destanlarından bir olayı tasvir eden *Laocoön ve Oğulları* heykeli, Helenistik üslupla mermere oyulur.

MS Y. 106-113 Roma imparatoru Traianus'u anan mermer bir sütun, Traianus'un Daçya Savaşları'ndaki zaferlerinin öyküsünü anlatan spiral bir alçak kabartmayla süslüdür.

950-1050 Hindistan'da Khajuraho'daki Hindu tapınaklar ve anıtlar, Hinduizmin temel düşüncelerini ve değerlerini ifade eden yüksek kabartma anlatı sahneleriyle süslüdür.

Eski uygarlıklar, yazının icadından bir süre sonra bile, büyük ölçüde sözlü kültürlerdi. Okuryazarlık enderdi; bu yüzden yazılı kayıtların, yalnızca eğitimli sınıflar için anlamı vardı. Ama birçok erken toplum, kültürlerinin önemli olaylarının ve dinleriyle ilgili öykülerin grafik bir kaydına ihtiyaç duyulduğunu fark etti. Bazı resimler –örneğin sarayların ve mezarların duvarlarında– bu amaca hizmet etti; ama taş heykel, bir kültürün tarihini, efsanelerini ve mitolojisini korumanın daha kalıcı ve anıtsal bir aracını sundu. Hükümdarlar ve askeri önderler, gelecekte hatırlanmaya ve büyük, heybetli heykellerle benzerlerinin taşa oyulmasına özellikle hevesliydi. Bununla birlikte heykelin daha resimli bir biçimi –kabartma– bir dizi panelle ya da frizle geniş anlatılar ve karmaşık sahneler sunma olanağı getirdi.

Görsel anlatılar

En eski anlatı kabartmaları, eski Mısır'da mezar duvarlarında görüldü. Öbür dünyadan sahneler ile tanrıların ve merhumun tasvirlerini sergiliyorlardı. Ne var ki, eski Ortadoğu'nun başka bir büyük uygarlığında, Asur İmparatorluğu'nda anlatı heykeli, ölüleri değil daha çok dirileri kutlayan bir sanat biçimi haline geldi.

MÖ yaklaşık 1500'den itibaren Asur İmparatorluğu, kraliyet saraylarını süslemek için kullanılan heykellerde açıkça görülen ayrı bir sanat üslubu geliştirdi. Bu üslup, II. Aşurnasirpal (MÖ 883-859) ile Asurbanipal'ın (MÖ 668-627) hükümdarlık dönemlerinde doruğuna ulaştı. İmparatorluk daha güçlendikçe, imparatorluk kenti Ninova'da sarayların girişlerine büyük hayvan heykelleri yerleştirirken, sarayların

Ayrıca bakınız: Prens Rahotep ve karısı Nofret 26–31 ▪ *Laocoön ve Oğulları* 42–43 ▪ Marcus Aurelius 48–49 ▪ Parthenon frizi 56 ▪ Traianus Sütunu 57 ▪ Pisa Vaftizhanesi vaiz kürsüsü 84–85 ▪ *Bir Aslan Avı* 176–77

> Çocuklar çöl kumlarında renkli kabuk toplarken, biz avareler onların geride bıraktıklarını arıyorduk.
> **Austen Henry Layard**
> ***Discoveries among the Ruins of Nineveh and Babylon*, 1849**

içinde de bu hükümdarların kahramanlığını tasvir eden alçak-kabartma paneller yaptırdılar.

Yeni bir gelenek

Askeri başarıları ve imparatorların savaş zaferlerini kaydeden kabartmalar dışında, çarpıcı bir dizi oyma kaymaktaşı panel, bir arenada sahnelenmiş bir gösterinin sahnelerini gösterir. Bu sahneler, kafeslerden arenaya bırakılan aslanların Kral Asurbanipal ve adamlarınca kovalanıp acımasızca öldürülmelerinin öyküsünü anlatır.

Görsel anlatılar, kralın büyük cesaretini ve gücünü saray mensuplarına ve ziyarete gelen ekâbire hatırlatmak için tasarlanırdı. Kralın imparatorluk ve doğa güçleri üzerindeki üstün denetiminin bir simgesi olan anlatılar, düpedüz propagandaydı; ama muhteşem işçilikle ve gelişkin sanatkârlıkla yapıldıkları için, olayın dramını canlı bir biçimde iletirler.

Aslanlar da, muhteşem hayvanlar olarak sempatik ayrıntıyla, çevikliklerini, kuvvetlerini ve güzelliklerini gösteren akışkan pozlarda ama aynı zamanda kıvrılmış ve avlanmanın korkunç acısını ve dehşetini yakalayan ifadelerle oyulmuştur. İnsanlar daha biçimsel, katı pozlarda ama ayrıntıya eşit ölçüde önem verilerek tasvir edilir; kralın soğukkanlı cesareti ve asaleti ile hayvanların daha duyusal doğası arasındaki karşıtlık vurgulanır.

Asur kabartmaları, hükümdarların yaptıklarını yüceltmenin yanı sıra, mit ve din öykülerini anlatmanın da bir aracı haline gelen bir anlatı heykeli geleneğinin başlangıcına işaret ediyordu. Bu gelenek Antik Yunanistan ve Roma'da, daha sonra erken Hıristiyanlığın öne çıkan bazı masallarının anlatılmasında da devam etti. ▪

Kabartma üslupları

Yaklaşık 40.000 yıl önce kaya yüzeylerine çiziktirilen imgelerden evrilen kabartmalar, eski dünyada kendine özgü üsluplar geliştirdi; zaman içinde arka plandan daha yüksek duran formlar ya da figürlerle daha fazla üç boyutlu hale geldi. Asurlar, arka plandan hafif çıkıntı yapan formlarla alçak-kabartmayı tercih etti. Eski Mısırlılar, oymanın arka plana battığı batık kabartmayı kullandı. Ama klasik Yunanistan'ın yüksek kabartmalarında formlar, arka plandan önemli ölçüde çıkıntılı oldu. Yüksek kabartma Roma ve erken Hıristiyan dönemde de popüler kaldı ve Güney Asya'da Hindu ve Budist tapınakları süsleyen heykellerin de bir özelliğiydi.

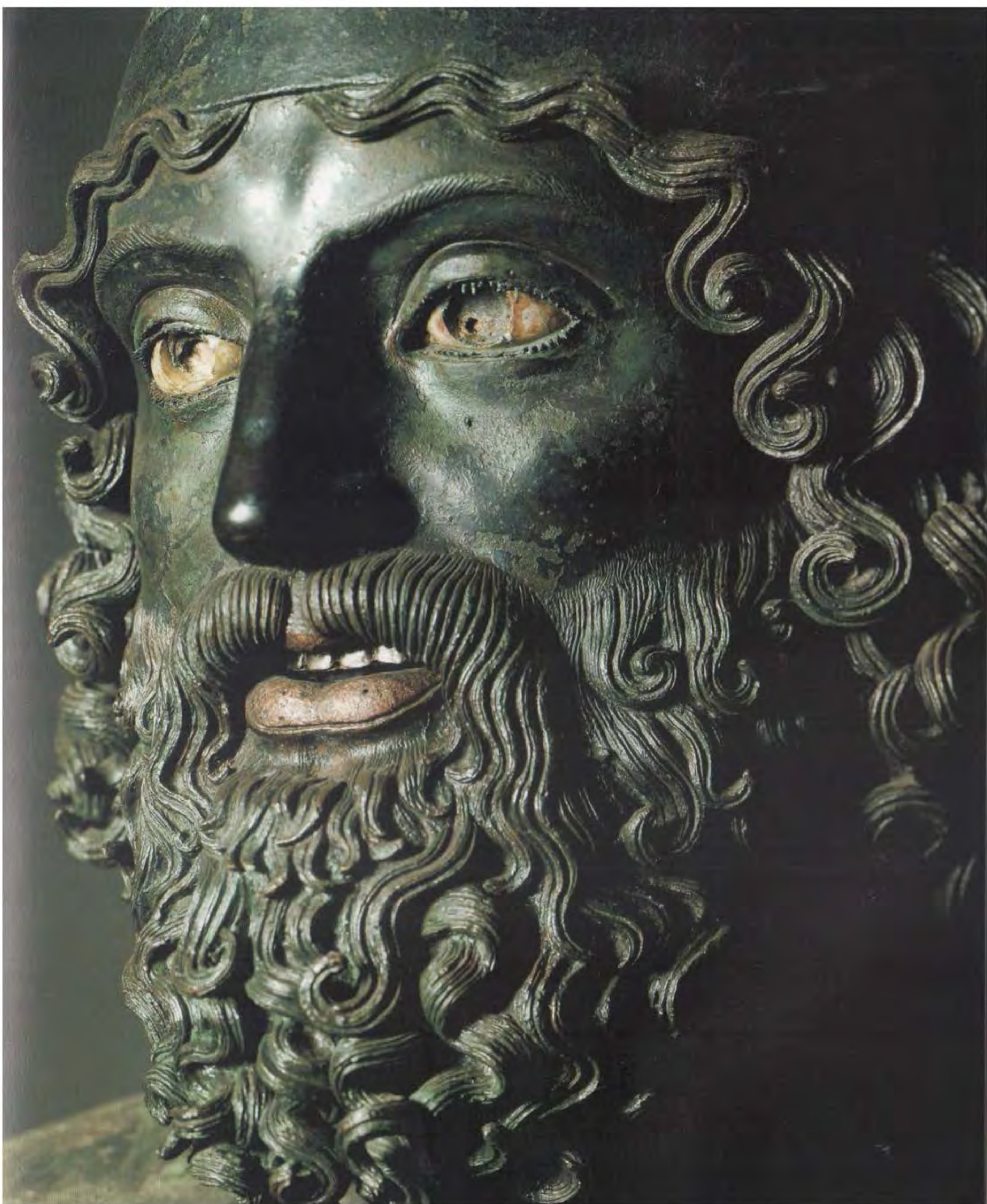


Kral ve memurları, aslan avı kabartmalarında şaşırtıcı ölçüde ayrıntılı gösterilir. Eski heykeltıraşların sertleştirilmiş çelik aletler kullanmadan böyle bir inceliğe nasıl ulaştıkları bilinmiyor.

DOĞANIN BELLİ İDEAL GÜZELLİKLERİ YALNIZCA ANLIKTA VARDIR

RIACE SAVAŞÇILARI (MÖ Y. 450)

Heykel A'nın yüz ayrıntısı



KISACA

YAKLAŞIM
İdeal insan figürü

ÖNCE

MÖ Y. 2570 Mısır firavunu Kefren mezar heykelinde, tipik bir oturan Mısırlı pozunda gösterilir.

MÖ 6-5. yüzyıl Yunan ayakta duran genç erkek ve giyinik genç kadın heykelleri, *kourai* ve *korai*, yapılır.

MÖ Y. 480 Atina'da bulunan çıplak bir figürün, *Kritios Delikanlısı*'nın *contrapposto* pozu, heykelcilikte daha gerçekçi bir üslubun başlangıcına işaret eder.

SONRA

MÖ Y. 435 Yunan heykeltıraş Phidias, Olympia'daki tapınak için yaptığı tahtında Zeus heykelini bitirir.

MÖ 2. yüzyıl Yunan kenti Pergamon'da (bugünkü Türkiye'de Bergama) sanatçılar, ifadeli Helenistik heykel üslubunu geliştirir.

MÖ 510 ile 323 arası görece kısa dönemde Yunan uygarlığı, bütün sanatlarda o zamandan beri "klasik" sayılan şeyin standardını belirleyen gelenekleri saptadı. Drama, müzik ve felsefe bu dönemde gelişti; ama klasik ideallerin en çarpıcı örneklerini görsel sanatlar –özellikle mimarlık ve heykelcilik– verdi.

Yunanistan'da MÖ 700'den 500'e kadar süren Arkaik dönemde bir heykel geleneği zaten yerleşmişti. Mısır ve Mezopotamya taş işçiliğinden esinlenen Yunan heykeltıraşlar, mezar anıtları olarak kullanılan ya da tanrılara adanan serbest-duran insan figürleri yapmaya başlamıştı. Üç form vardır: ayakta duran çıplak erkek, *kouros* (çoğulu *kouroi*); ayakta duran örtülü kadın, *kore* (çoğulu *korai*) ve daha az yaygın olan oturan kadın. Her bir tip, o zamanın aristokrat kültürünün en asil özniteliklerini temsil etmekteydi. Güçlü erkek figürler utanmazca çıplaktı ve dinsel şenliklerdeki oyunlarda çıplak yarışan atletleri örnek alıyorlardı. Heykellerdeki genç kadınlar ise, diğer kültürlerin şehvetli ve doğurgan figürlerinden farklı olarak, tevazuuyla tasvir edilirdi; dişi formundan çok, yüz özelliklerine ve kumaşın zarafetine vurgu yapılırdı.

> Güzelliğin baş formları, matematiksel bilimlerin özel bir biçimde tanıtladığı düzen, simetri ve belirliliktir.
> **Aristoteles**
> ***Metafizik*, MÖ Y. 350**

Arkaik gelenekler

Güçlü, yağsız vücutlarıyla *kouroi*, yalnızca idealleştirilmiş erkek fiziğinin tasvirleri değildi, aynı zamanda Antik Yunan toplumunun şan, şeref ve namus gibi değerlerinin ve erdemlerin cisimleşmeleriydi. Üslup gelenekleri, bu değerlerin nasıl iletileceği konusunda sanatçılara yol gösterirdi: Pek çok *kouroi* için, vücut simetrisini vurgulayan biçim-



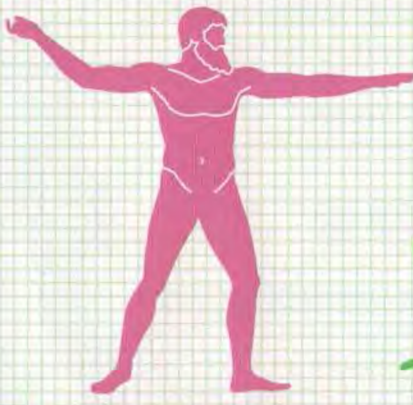
Malzemeler ve teknikler

Erken Yunan figürleri esas olarak taşa oyulurdu ya da kayıp-mum tekniği kullanılarak tunç olarak dökülürdü. Kayıp-mum dökümcülüğü karmaşık, çok adımlı bir işlemdir; balmumundan bir model hazırlanır, sonra etrafı kille kaplanıp bir kalıp elde edilir. Isıtılınca mum erir ve kalıbın içine erimiş metal –çoğunlukla tunç– dökülür. Yunan dökümlerin yüzeyi parlatılırdı ve gözlere cam, kristal, kemik, hatta akik –resimde görülen tunç *Delphoi Arabacısı*'nda (MÖ Y. 470) olduğu gibi– kakılırken, bakır ya da gümüş meme ucu, dudak ve diş gibi fazlalıklar eklenirdi. Erken tunç heykellerin büyük çoğunluğu daha sonra yeniden kullanılmak üzere eritildiği için, çok azı günümüze ulaşmıştır; dolayısıyla bugün bilinen eserlerin çoğu kopyadır. En kıymetlisi Naksos mermeri olan taş, demir keskilerle ve matkaplarla işlenirdi. Büyük bir figürün parçaları çoğu kez ayrı ayrı hazırlanıp, sonradan birleştirilirdi. Birçok taş heykel renklere boyanır ve mücevherle ya da silahlarla süslenirdi. Tunç heykellerde olduğu gibi, gözler genellikle kakma olurdu.

Ayrıca bakınız: Willendorf Kadını 20–21 ▪ *Laocoön ve Oğulları* 42–43 ▪ Marcus Aurelius 48–49 ▪ Parthenon frizi 56 ▪ ▪ *İsa'nın Vaftizi* 162–63 ▪ *Genç Köle* 144–45 ▪ *Büyük Odalık* 236–37 ▪ *Yunan Köle* 249

Yunan heykelinin dönemleri









Arkaik (MÖ y. 600–480)
- Ayakta duran çıplak erkek (kouros) ya da örtülü kadın (kore) figürleri
- Katı, simetriye yakın pozlar
- Muammalı "mrkaik gülüş"

Erken Klasik (MÖ 480–450)
- Daha doğal pozlar, baş hafif dönük
- Dekoratif özellikler yok
- Sert, ciddi ifade

Yüksek Klasik (MÖ 450–400)
- Daha rahat pozlar
- Artan anatomik doğruluk ve ayrıntılı kumaş
- Çıplak kadın formuna artan ilgi

Geç Klasik (MÖ 400–323)
- Yüz ifadesinde ve pozda daha fazla gerçekçilik
- Daha pürüzsüz, daha yumuşak ve daha duyusal çizgiler
- Zarafete daha fazla vurgu

sel, önden bir poz benimsenirken; başın, oldukça üçgen gövdenin, kol ve bacakların göreli oranları, matematiksel oranlarla belirlenirdi. Bu biçimselliği –her şeyden önce ideal insan formunun bir övgüsü olan– telafi etmek için, daha sonra birçok *kouroi* (ve *korai*), "mrkaik gülüş" eklenerek daha insani yapıldı. Modern göze biraz sahte gibi görünmesine rağmen, amaç öznenin refahını ve mutluluğunu iletmekti.

Klasiğe Doğru

Klasik dönemin başlangıcı, genellikle, Atina kent-devletinde, sulh yargıcı Kleistenes'in (MÖ Y. 570-507) yönetiminde bir demokrasi biçiminin doğuşuna dayandırılır. Demokrasi pratiği, zamanın tarihçisi Thukididis'in "Atina'nın ilk yurttaşı" dediği büyük devlet adamı Perikles (MÖ Y. 495-429) yönetiminde olgunlaştı. Aşağı yukarı bu sırada Yunan orduları, Pers düşmanlarına karşı kesin zaferler kazandı. Bu olayların bir sonucu olarak Atina zenginleşti ve Yunan dünyasının kültürel merkezi haline geldi.

Atina'nın dinamik ortamında sanat hiç olmadığı kadar gelişti ve bazı heykeltıraşlar arkaik geleneklerin ötesine geçip, mitolojiden karakterlerin yanı sıra gerçek insanları tasvir etmeye başladılar. İnsan bedenini daha yakından gözlemleyerek, "içeriden oyulmuş" –yaşam gücü aşılanmış– gibi görünen heykeller yapmaya çalıştılar. Bunlar arkaik üslubun statik ve simetrik pozlardan uzaklaşıp, çoğu kez *contrapposto* bir pozu –ağırlığı bir bacağına veren, diğer bacağı hafif eğimli; kalçalar, gövde ve baş bir tarafa biraz dönük– benimsedi. Bu yenilik bedende ya bir hareketi ya bir gevşeme duygusunu ima eden daha fazla ifadeye olanak vermenin yanı sıra, izleyeni figüre yalnızca cepheden değil, farklı açılardan bakmaya da davet ediyordu.

Zarif yalınlık

Bu tür değişiklikler, arkaik güzellik ideallerini toptan terk etmeyi değil, bir tadilatı temsil etmekteydi. Klasik heykeltıraşlar yine de iyi orantılı, kaslı erkek formuna dikkat çektiler; ama bunu daha zarif ve ifadeli yaptılar. Arkaik üslubun dekoratif ayrıntıları yerini daha fazla yalınlığa bıraktı; arkaik gülüşün yerini, eserin anlatısını destekleyebilen özellikler –çoğu kez bir kaş çatma– aldı.

Riace Savaşçıları

Erken Klasik Dönemden Yüksek Klasik Döneme –birçok bilim insanının Yunan sanatının altın çağı say-

dığı– geçiş, 1972'de Güney İtalya'da Riace yakınlarında denizden çıkarılan iki tunç heykelde görülebilir. Heykellerin kesin tarihi bilinmiyor ama MÖ 450 ile 420 arasında, olasılıkla birbirinden ayrı yapıldıklarına inanılıyor. Yaratıcıları da bilinmiyor.

Riace Savaşçıları'nın pozları ve hareketleri, çarpıcıdır. İkisi de abartılı bir *contrapposto* duruş benimser; kollar asimetrik bir biçimde vücuttan ayrı tutulmuş ve başlar bir tarafa dönüktür. Olasılıkla ellerinde mızrak ve kalkan tutuyorlardı (mızrak ve kalkan kayıptır). Bu savaşçıları eyleme hazır göstermek, heykeltıraşa erkeklerin gergin kaslarını çizme, her iki figüre canlılık kazandırma olanağı vermekteydi.

Gerçek boyutundan biraz daha büyük olan çıplak savaşçılar aynı anda hem ideal bir fiziğin örnekleridir hem de yaşam ve canlılık dolu insan karakterlerdir. Figürler gerçek bireymiş gibi görünür – biri diğerinden fark edilir ölçüde yaşlıdır; yaşı hem fiziğinden hem de yüz özelliklerinden anlaşılıyor. Her iki yüz daha önceki Yunan ideal nosyonlarına

> İnsan yaşamı... yaşamaya değerse, güzelliğin ruhunu görünce değer.
>
> **Platon**
>
> ***Şölen*, MÖ Y. 380–360**

uygundur; burnun alınla kesintisiz düz bir çizgi oluşturduğu geleneksel "Yunan profili"ni sergiler. Bununla birlikte Erken Klasik yüzün haşinliği, yerini bir dinginlik ifadesine bırakır ve figürler, incelikle uygulanmış saç ve sakallarla insanlaşır.

Gerçekçilik ve canlılık

Yüksek Klasik Dönem'in heykeltıraşları insan formunda gerçekçilik ve canlılık ifadesi aramaya devam ettiler. Yunan ustalar Phidias ve Polykleitos daha yumuşak çizgiler kullanıp daha gerçekçi ten ve kas tasvirleri üretebildikleri için, tunç döküm yerine mermer ya da fildişi oymayı tercih etti. Daha az biçimsel pozlar, Olympia'da keşfedilen Paionios'un *Nike*'sinde görüldüğü gibi, bir hareket duygusunu güçlendirmeye yardımcı olmaktaydı. Burada, kanatlı zafer tanrıçası Nike, kaidesinin üzerine konmuş gibi ayak parmakları üzerinde görünür.

Kumaş giderek daha fazla ifadeli bir özellik haline geldi. Yumuşak, akan çizgilerle oyulan kumaş kıvrımları tende sıcaklık yanılsamasına katkıda bulunur, genel doğal hareket duygusuna yardımcı olur ve kadın figürlerinde sanatçıların, örtünün altındaki kadın formunun şeklini ima etmesine olanak verirdi. Bununla birlikte, çoğu eserlerini imzaladığı için bilinen Yunan





MÖ 4. yüzyıla ait *Apollo Belvedere*'de (kayıp orijinalin Roma dönemine ait kopyası) görüldüğü gibi, hem Yüksek hem de Geç Klasik heykelcilikte çıplak erkeğin güzelliğini güçlendirmek için çoğu kez kumaş kullanılırdı.



İki tunç savaşçı Riace'de bulundu ve Heykel B (solda; yaşlı erkek) ve Heykel A (sağda; genç erkek) olarak bilinir.

heykeltıraşların büyük çoğunluğu için serbest duran çıplak erkek öncelikli konuydu. Örneğin Phidias, Olympia'daki Zeus Tapınağı için dev bir Zeus heykeli yarattı (MÖ Y. 430). Polykleitos, insan bedeninde uyum ve oran ideallerini cisimleştirmek için *Doryphoros*'u (*Mızrak Taşıyan*, MÖ Y. 440) tasarladı.

Çıplak kadın, klasik dönemde çok daha sonra sanatçılar için değerli bir konu haline geldi. Bugüne kalan en eski örnek (kayıp tunç orijinalinin Roma dönemine ait mermer kopyalarından biliniyor), MÖ 350 civarında çalışan Praksiteles'in *Knidos Aphrodite*'inde. Kadın heykellerinin amacı, kendilerinden önceki erkek heykelleri gibi, cinsiyetleriyle ilişkilendirilen idealleri cisimleştirmekti. Geç Klasik Dönem'in bir özelliği haline gelen yumuşak, yuvarlak hatlı oyulan bu şehvetli figürler, tevazularını vurgulayan pozlarda tasvir edildiler.

Heykeltıraşlar büstler, kabartma paneller, mezar anıtları, ev eşyaları ve bina alınlıklarında, frizlerde ve tapınak duvarlarında görünen mimari süslemeler – ağırlıklı olarak MÖ geç 6. yüzyıldan itibaren – de yaptılar. Yunan figür heykellerin bazıları kendi zamanlarında son derece ünlü oldu. Özellikle Roma döneminde çok kopyaları yapıldı; çoğunun günümüze yalnızca kopyaları kalmıştır, orijinalleri kayıptır. Kopyalar bilim insanlarına sorun çıkarabilir; çünkü orijinal ustanın dokunuşundan yoksundurlar, farklı bir malzemeden olabilirler (tunç yerine mermer), hatta farklı heykellerin vücut parçalarını karıştırmış olabilirler.

Helenizm

MÖ 323'te Büyük İskender'in ölümünden sonra eski kent-devletlerin önemi azaldı ve Yunan etkisi Batı Asya'da ve Kuzey Afrika'da yeni topraklara yayıldı. Helenizm olarak bilenen Yunan kültürünün bu yayılmasına, sanatsal ifade değişiklikleri eşlik etti; çünkü heykeltıraşlar klasisizmin ideallerini bırakıp, yeni, daha natüralist, dışavurumcu gerçek insan ve aşırı coşku tasvirlerini yeğlediler. Yine de klasik Yunan heykelciliği önce Roma'da, daha sonra Rönesans İtalya'sında, sanatçılar klasik sanatın ve onun güzellik ideallerinin yeniden keşfinden ve eskilerin yerleştirdiği denge, oran ve uyumun sanatsal erdemlerinden esinlenince etkisini hissettirmeye devam etti. ■



Praksiteles'in *Knidos Aphrodite*'inde (MÖ 360-330) tanrıça, yuvarlak hatlarıyla ve yumuşak görünümlü teniyle gerçek bir kadın olarak tasvir edilir (buradaki Roma dönemine ait kopyası).

BU ESER DİĞERLERİNDEN ÜSTÜN SAYILMALIDIR

LAOCOÖN VE OĞULLARI (MÖ 42–MS 70), AGESANDER, ATHENODORUS VE POLYDORUS



KISACA

YAKLAŞIM
Helenistik natüralizm

ÖNCE

MÖ Y. 600 *Kouroi* olarak bilinen ilk serbest duran genç erkek heykelleri, Yunan mezarlarında ve tapınaklarında görülür.

MÖ Y. 350 Atinalı Praksiteles, ilk gerçek boyutta çıplak kadınlardan biri olan ünlü *Knidos Aphrodite* de dahil, gerçekçi bir insan figürü tasvirini vurgulayan çok sayıda gerçeği boyutunda heykel yapar.

MÖ 2. yüzyıl Yunan kenti Pergamon'da (bugünkü Türkiye'de Bergama) yapılan sayısız heykel, daha natüralist Helenistik üslubu yerleştirir.

SONRA

MS 193 Marcus Aurelius'u anan bir zafer sütunu, giderek Yunan üslubu heykelin yerini alan Roma anıtsal heykel geleneğini başlatır.

Bugün klasisizm denilen şeyin estetik idealleri, Antik Yunanistan'ın MÖ yaklaşık 500'den MÖ 323'te Büyük İskender'in ölümüne kadar süren klasik döneminde belirlendi. Merkezi Atina kent-devleti olan bu "altın çağ"ın ardından Yunan kültürel etkisi, Roma İmparatorluğu MÖ 31'den sonra üstünlük kazanmaya başlayıncaya kadar Avrupa'ya, Afrika'ya ve Asya'ya yayıldı. Helenistik dönem olarak bilinen bu zaman aralığında, özellikle heykelde sanatsal ifadenin sınırları genişledi.

Ayrıca bakınız: Riace Savaşçıları 36–41 ▪ Heykeller, Halikarnassos Mozolesi 56 ▪ İskender Mozaiği 57 ▪ Pisa Vaftizhanesi vaiz kürsüsü 84–85 ▪ *Genç Köle* 144–45 ▪ *Yılanı Ezen Aslan* 248

> Bir antik heykel, bize insan ıstırabının prototipik ikonunu verir.
> **Nigel Spivey**
> ***Enduring Creation*, 2001**

Klasik üslupta sanatçılar uyum, simetri, oran ve güzellik öğelerini vurgularken, Helenistik dönemde heykeltıraşlar daha natüralist, akışkan bir üslup benimsedi. Biçimsel zarafet ve dengeyi amaçlamak yerine, hareket, dram, duygu ve düşünce ifadesi aradılar. İdealleştirilmiş güzellik yerine, duyusallığı –ilk Yunan çıplak kadın heykelleri bu dönemde ortaya çıktı– hatta mizahı ve groteski tercih ettiler. Klasik sanat evrensel olanla ilgilenirken, Helenistik heykel, çoğu kez tekil, tikel bir anı yakalamaya çalıştı.

Istırap ve esrime

Doğal boyutundan daha büyük heykel *Laocoön ve Oğulları*, bu Helenistik üslubu özetler. Vergilius'un epik şiiri *Aeneis*'te anlattığı Yunan mitinin bir olayını tasvir eder; olayda Truvalı rahip Laocoön ve oğulları, tanrıça Athena'nın gönderdiği deniz yılanlarına yakalanır. Acı dolu ifadelerinde korku ve ıstırap gösterilir; bükük pozlarında da çaresiz mücadeleleri görülür. Merkezi Laocoön figürü kasları gergin, baş geriye atılmış ve gözler göğe dikilmiş gösterilir – daha sonra çağlar boyunca sanatta hem ıstırabı hem de esrimeyi ifade etmek için kullanılan bir poz. Küçük oğlu, soldaki, yılana yenik düşecekmiş gibi görünürken; çaprazdan babasına ve kardeşine bakan büyük oğlanın kurtulma şansı olabilir.

MS 77'de Romalı yazar ve doğa filozofu Yaşlı Plinius *Doğa Tarihi*'nde bu heykeli övmüş: "Bu eser, hem resminden hem de bir heykel olarak değerinden ötürü, diğerlerinden üstün sayılmalıdır."



Venus de Milo ya da Milos'lu Aphrodite (MÖ Y. 100), popüler klasik bir konunun Helenistik ele alınışıdır. Tanrıçanın duruşunun, zaman içinde donmuş gibi, spiral bir kompozisyonu vardır.

İfadeli nitelikler

Yüzyıllardır kayıp olan *Laocoön ve Oğulları*, 1506'da Roma yakınlarında bir bağda bulunduktan sonra bir şaheser olarak selamlandı. Heykel, genç Michelangelo'nun, Yüksek Rönesans üslubu –klasik ideallerden etkilenen– ile Helenizmin natüralizmi arasındaki dengeyi araştırmasına ilham kaynağı oldu. Sanatçının *Ölmekte Olan Köle* ve *Asi Köle* heykelleri (ikisi de y. 1513) ile *Köleler* olarak bilinen dört "*non-finito*" figürü (y. 1520-34), coşkusal içeriği ustaca ve çağrışımlı ifade etmek için insan vücudunu kullanmalarıyla, *Laocoön ve Oğulları*'nın doğrudan etkisini gösterir.

Helenistik heykelin ifadeli nitelikleri, daha sonra Yüksek Rönesansın ve sonraki maniyerist hareketin sanatçıları için bir esin kaynağı olmaya devam etti. Duygusallığı, özellikle 17. yüzyıl Barok heykeltıraşlara çekici geldi. ▪

Agesander, Athenodorus ve Polydorus

Laocoön ve Oğulları Roma imparatoru Titus'un sarayında sergilenirdi; ama o sırada Romalı soyluların sahip olduğu pek çok heykel gibi, Yunan heykeltıraşların eseriydi. Rodoslu Agesander, Athenodorus ve Polydorus'a atfedilir; ama bu üçlünün kopyacı olması ve daha önceki bir eseri, belki Pergamon okulunun tunç bir heykelini çoğaltmış olmaları da olasıdır. Heykel, sipariş edilen son Helenistik eserlerden biri olabilir; çünkü daha heyecansız, duygusuz bir "Helenistik-Roma" heykel üslubu, aşağı yukarı bu sırada ortaya çıkmaya başladı – Etrüsk, Yunan ve Roma öğelerini birleştiren, Romalıların yeğlediği tarihsel konulara daha uygun melez bir üslup.

STİLİZE FORM VE RUHSAL GÜZELLİK, BUDA İMGESİNİN KABUL EDİLEN ÖZELLİKLERİ OLDU

GANDHARA'DAN AYAKTA DURAN BUDA (MS 1-2. YÜZYIL)



KISACA

YAKLAŞIM
Erken Budist sanat

ÖNCE
MÖ y. 3. yüzyıl Hindistan'da Bharhut'taki Sanchi'de ve başka yerlerde stupalar (kubbeli kutsal emanet türbeleri), Buda'yı temsil eden simgeler kullanırlar.

MÖ y. 2. yüzyıl Batı Hindistan'da Ajanta Mağaraları'ndaki resimler arasında ilk Buda tasvirleri de vardır.

MS y. 1. yüzyıl Güney Asya'da Buda tasvirleri, Hint-Yunan üslubunun öğelerini birleştirir.

SONRA
5. yüzyıl Çin'in Kuzey Hanedanlıkları, fark edilir ölçüde Çin'e ait özelliklerle birlikte, daha stilize Buda tasvirleri geliştirir.

507 Bugünkü Afganistan'da iki dev Bamyan Buda heykelinin ilki, bir kayanın yüzeyine klasik Gandharan üslubuyla oyulur.

MÖ 5. yüzyılda Siddhartha Gau-tama'nın öğretilerinden esinlenen bir din ve felsefe olan Budizm, Kuzey Hindistan'da başladığı andan itibaren Doğu Asya'ya hızla yayıldı. Bununla birlikte, birkaç yüzyıl boyunca Budist sanat, tapınakları ve stupaları (Buda'nın bir kutsal emanetini barındıran kubbeler) süsleyen ve Buda'nın yaşamından olayları tasvir eden frizlerde bile, açık Buda temsillerinden uzak durdu. Açık temsil yerine, örneğin boş bir taht, binicisiz bir at, bir ayak izi ya da Buda'nın altında aydınlanmaya ulaştığı Bodhi ağacı gibi imgelerle Buda'ya imada bulunuldu. Öğretilerini (dharma) simgeleyen çark da dahil, daha soyut işaretlerle ve simgelerle de temsil edildi.

Özellikle figüratif Hint sanatı –ve özel olarak heykelcilik– oldukça gelişkin olduğu ve Hinduizm zengin bir ikonografi geleneği sunduğu halde Buda'yı resmetmemenin nedenleri belli değildir. Ancak MS 1. yüzyılda Buda imgeleri ortaya çıkmaya başlayıp uzun "ikon-öncesi" döneme son verdi. Ne var ki, bu tasvirler saf yerli bir sanat geleneğinin ürünü değildi.

MÖ 4. yüzyılda Büyük İskender'in seferlerinden sonra Hint alt-kıtasında Yunan etkisinin artması, Budizmin gelişmesiyle kabaca örtüştü. MÖ 180'de bugünkü Pakistan, Afganistan ve Kuzeybatı Hindistan'da bir Hint-Yunan krallı-

Ayrıca bakınız: Riace Savaşçıları 36–41 ▪ *Laocoön ve Oğulları* 42–43 ▪ Marcus Aurelius 48–49 ▪ Şiva Nataraca 76–77 ▪ Nio tapınak muhafızları 79 ▪ *Altı Trabzonhurması* 101

Bin Buda Mağaraları

Çin'de Dunhuang yakınlarında bulunan Mogao Mağaraları, ilk kez MS 4. yüzyılda Budist mabet olarak inşa edildi ve gelişip, 500 mağara tapınaktan oluşan bir komplekse dönüştü. Mağaralarda, 1000 yıllık bir dönemi kapsayan Budist resimler ve heykeller bulunmaktadır. Ayrı bir Dunhuang üslubunun doğuşu, taş oymalardan parlak renklerle boyalı dökme kil heykellere kadar uzanan binlerce Buda heykelinde görülebilir. En eskiler Hint-Yunan üslubuna uygun olurken, çok geçmeden figürler, yalnızca yüz özellikleriyle değil, daha natüralist ve zarif pozlarıyla da daha fark edilir ölçüde Çin'e özgü hale geldiler. Buda çoğu kez bağdaş pozisyonunda değil daha çok bir tahtta otururken, bazen bol giysili ve taraftarların eşliğinde tasvir edilir. Tang Hanedanlığı'nın orta döneminden (741-848) kalma kocaman bir uzanan Buda heykeli içeren Nirvana Mağarası da dikkate değerdir; duvarlar, yas sahneleriyle boyalıdır.



ğının kurulması, Helenistik kültürün birçok öğesini, özellikle zamanın Yunan heykel üsluplarını getirdi. Ayrıca Roma İmparatorluğu'ndan gelen tüccarların da kültürel etkisi oldu. Daha sonra, İpek Yolu üzerinde önemli bir kavşak olan Gandhara bölgesinde Yunan-Roma ve Budist sanat geleneklerini sentezleyen melez bir kültür ortaya çıktı; ilk Buda tasvirlerinden bazıları burada, Hint-Yunan Krallığı yıkıldıktan sonra, Kuşan İmparatorluğu döneminde (MS 1.-3. yüzyıl) yapıldı.

Gandhara üslubu

Tipik olarak bu erken tasvirler, ayakta duran Buda'nın sert bir yerel taş olan şiste oyulmuş heykeli biçimini aldı. Burada gösterilen ayakta duran Buda gibi Gandhara Budalarının her biri duygusallığı bakımından fark edilir ölçüde Hintti; ama herhangi bir Hint kültürel mirasından çok Yunan-Roma heykel geleneklerine borçluydu. Burada Buda'nın Roma togasını andıran bir giysi giydiği besbellidir ve kumaşın derin kıvrımları, aynı dönemin bir Roma heykelinde görülebilecek türden bir ayrıntıyla tasvir edilir.

Pozu da Asya'dan çok Avrupa'ya özgüdür: Figür, yerli Hint sanatına özgü bir biçimde aktif bir pozda ya da oturmuş değil, küçük bir kaidenin üzerinde ayakta duruyor. Klasik Yunan heykellerine özgü *contrapposto* poz iması da vardır; Yunan-Roma heykelinden daha az belirgin olmasına rağmen, ağırlık sağ ayağa verilmiş ve diğer bacak hafif eğimlidir. Burada Buda, Budist kutsal kitaplarda tarif edildiği gibi düztaban tasvir edilir. Dümdüz öne dönük olarak gösterilir; ifade ve hareketten çok denge ve sakin otorite izlenimi verilir.

Ama bağdaştırmacı (kaynaşık) Yunan-Hint sanatının bir ürünü olarak Gandhara Buda'sını gerçekten ayırt eden şey başıdır. Yunan sanatında bir figürün kutsallığını belirtmek için kullanılan bir haleyle çevrilidir. Yüz özellikleri, Hint sanatının karakteristik yuvarlaklığına ve



Buda'nın ayak izi kabartmaları, özellikle figüratif gelenek gelişmeden önce, Buda'yı temsil etmek için sıkça kullanılırdı. Soldaki ayak izleri, MS 1-5. yüzyıla ait bir Gandhara frizindendir. Ortadaki çark Budist öğretiyi simgeler; üstte, uğur simgeleri oyulmuş.



Afganistan'da Bamyan'da 6. yüzyıla ait iki dev Gandhara Buda'sı, 2001'de Taliban tarafından imha edildi. Burada, boyu 55 metre olan büyük heykelin yok edilmeden önceki hali görülüyor.

pürüzsüzlüğüne sahip olmalarına rağmen, hem Yunan heykelciliğinde görülen idealleştirilmiş formu hem de mesafeli, dingin bir ifadeyi sergiler. Burun ile alnı tipik Yunan tarzına uygun bir biçimde hizalayan profil gibi, bazı özellikler Avrupalılaştırılır; gözler ise fark edilir ölçüde Asyalıdır. Uzatılmış kulak memeleri, Buda'nın bir zamanlar küpe takan zengin bir prens olduğunu hatırlatır ve feragati gösterir. Kıvırcık saçın tepe topuzu *uşnişa* olarak bilinen Budist ikonografinin bir özelliğidir, aydınlanmayı gösterir. Bir prensin sarığını temsil ettiği sanılıyor ve dalgalı saçları benzer biçimde şekillendirilen tanrı Apollon'un Yunan tasvirlerini yansıtıyor olabilir.

> Gandhara'da her yanı kuşatan ahlaki ve ruhani bir ortam şekillenmeye başladı.
> **Rafi U Samad**
> ***The Grandeur of Gandhara*, 2011**

Dahası, el ve kolların pozisyonunda da özel olarak Budist simgecilik görülür. Ayakta duran Buda, güvenceyi, korumayı ve kutsamayı da simgeleyen bir korkusuzluk hareketiyle sağ eli havaya kalkık gösterilir. Bu figürde sağ el kayıp olmasına rağmen, bu hareket ayakta duran Gandhara Buda'larının çoğunda vardır ve bu tür hareketlerin ilkini oluşturur; mudra olarak bilinen bu hareketler çoğalıp, geniş ve karmaşık bir Budist ikonografiye dönüştü - buradaki hareket, *abhaya* mudra'dır. *Varada* mudra yapan sol eli, ayası ileri bakacak şekilde aşağıdadır ve hayırseverliği, sevecenliği ve nezaketi temsil eder.

İkonografik pozlar

Bu ayakta duran Gandhara figürleri ilk açık Buda temsilleriydi ve çok geçmeden, asana olarak bilinen farklı pozlarda yenileri ortaya çıktı. Budist sanat Orta-Kuzey Hindistan'da, Mathura'da da gelişti - Gandhara bölgesini yöneten Kuşan İmparatorluğu'nun başka bir bölümü. Burada yerli sanatın etkisi daha güçlüydü ve Buda çoğu kez, oturan ve basit bir peştamalla ya da bir omzundan akan hafif bir kumaşla örtünen, yine de Helenistik gerçek-



Bu oturmuş Gandhara Buda'sının elleri, dharma'yı – Budist yol ya da öğreti– öğrettiğine işaret eden *dharmaçakra* mudra'yı oluşturur.

> Eninde sonunda imge yalnızca bir anlama ve deneyim aracıdır, kendisinin ötesine işaret eden bir simgedir.
> **Albert C Moore**
> ***Iconography of Religions*, 1977**

çilik ve dinginlik özelliklerini koruyan bir figür olarak tasvir edilirdi.

Oturan Budalar bir ikonografi katmanı daha getirdi. Kabaca Gandhara Buda'larıyla çağdaş olan erken Mathura oturan figürleri, Buda'yı meditasyon sırasında, bağdaş kurmuş pozisyonda tasvir eden yeni bir gelenek yerleştirdi; o zamandan beri bu poz, Buda heykelleriyle en fazla bütünleştirilen poz oldu. Ayakta duran Buda'lar gibi eller ve kollar, geleneksel mudra halinde gösterilir. Tipik olarak sol el, ayası yukarıya dönük kucağında olur; sağ el ise yere dokunur ya da yeri işaret eder – Buda'nın aydınlanmasıyla ve şeytan Mara karşısındaki zaferiyle ilişkilendirilen bir hareket.

Daha sonra oturan Buda, öğretmen pozisyonunda da tasvir edildi. Bununla ilişkilendirilen yaygın bir mudra, "Hukuk Çarkı'nın dönmesi"ydi; burada sağ başparmak ile işaret parmağı birbirine değerken, sol elin parmakları sağ avuç içine hafif dokunur. Daha az yaygın olanında, Buda uzanmış pozisyonunda, sağ tarafına yatmış gösterilirdi; bu onu, dünyevi yaşamın sonunda, Nirvanaya girmek üzereyken temsil etmekteydi.

Budist evrim

Kuşan İmparatorluğu'nda yerleşen ikonografinin öğeleri, bütün Budist dünyada daha sonraki Buda temsillerine tanımlayıcı bir temel sağladı. Budizm Hindistan'daki köklerinden daha uzaklara yayıldıkça, Hint-Yunan üslubunun etkisi zamanla zayıfladı. Örneğin 7. yüzyıl civarına kadar Buda genellikle bir keşişin mütevazı giysisi içinde tasvir edildi; daha sonra bazı geleneklerde, bir prensin kaftanları ve takıları içinde tasvir edildi.

Budist sanat başka yerlerde, Güneydoğu Asya'da, Çin'de, Kore'de ve Japonya'da, Buda temsillerinde Hint teamülüne uydu, ama onu uyarladı. Budist ikonografide bazı değişimler ve eklemeler modern zamana kadar varlığını sürdürdü. Doğu ve Güneydoğu Asya'da ince, zarif bir Buda figürü çoğu kez bir tahtın üzerinde, bağdaş kurmuş ve başını eğip bir eline dayamış ya da elleri "elmas yumruk" halinde, sağ el sol başparmağı tutmuş durumda meditasyona oturmuş olarak tasvir edilir. Kore'de ve Japonya'da oturan Buda'yla ilişkili bir öğretme hareketi gelişti; burada sıkılmış sol elin kalkık işaretparmağı, sağ yumruğun içinde tutulur. ■



Uzanan figürler Buda'yı yaşamının sonunda huzurlu ve sakin, parinirvana'ya girmeye –yaşam, ölüm ve yeniden doğum döngüsünden kurtulmaya– hazırlanırken gösterir.

Buda genellikle **asana** olarak bilinen birçok stilize pozdan biriyle ayakta, uzanmış ya da oturmuş olarak tasvir edilir.



Buda en yaygın biçimde **oturmuş**, tipik olarak bağdaş kurmuş veya meditasyon yaparken ya da ders verirken tasvir edilir. Burada sağ elin parmakları, dünyayı tanıklığa çağırma hareketiyle yeri işaret eder.



Ayakta duran figürler
Buda'yı en çok korkusuzluk ve koruma hareketiyle sağ eli havada temsil eder.

OTORİTESİNİN EN ANITSAL VE HUŞU UYANDIRAN GÖRÜNÜR İFADESİ

MARCUS AURELIUS (MS Y. 176)



KISACA

YAKLAŞIM
Atlı heykel

ÖNCE
MÖ Y. **550** At sırtında bir *kouros*'u (genç erkek) gösteren "Rampin Süvarisi" Atina'da yontulur.

MÖ **210–209** Çin imparatoru Qin Shi Huang ile birlikte gömülen Toprak Askerler'in süvarileri, atlarının yanında ayakta tasvir edilir.

SONRA
MS Y. **3. yüzyıl** *Regisole* ya da "Güneş Kral" olarak bilinen tunç bir atlı heykel, İtalya'da, Ravenna'da dökülür.

1598 Giambologna'nın yaptığı I. Cosimo de'Medici'nin atlı heykeli, Floransa'da dikilir.

Atlı heykellerin batı sanatında uzun bir geleneği vardır. En eski örnekler, Eski Yunanistan'ın arkaik dönemine (MÖ Y. 600-480) kadar gider. Bu ilk heykeller gerçek bir karakterden çok ideal bir at ve biniciyi canlandırıyor gibi görünüyorlar.

Askeri bir kahramanı ya da sivil bir önderi onurlandıran bir hatıra heykeli olarak atlı heykel, daha fazlasıyla bir Roma düşüncesiydi. MÖ 6. yüzyıldan itibaren Roma'da halka açık alanlarda sergilenmek üzere, Romalı generallerin ve imparatorların en az 22 atlı heykelinin yapıldığı biliniyor. Bunlar genellikle tunç dökümdü ve yaldızlıydı. Ne yazık ki, bunların çoğu daha sonra yıkılıp eritildi. Yalnızca İmparator Marcus Aurelius'un muhteşem heykeli günümüze ulaşmıştır.

Önce birkaç parça halinde dökülen ve daha sonra parçalar birbirine

Ayrıca bakınız: Asur aslan avı kabartmaları 34–35 ▪ Riace Savaşçıları 36–41 ▪ *Laocoön ve Oğulları* 42–43 ▪ Traianus Sütunu 57 ▪ *Sir John Hawkwood* 162 ▪ *Colleoni heykeli* 163–64 ▪ *Hambletonian, Kaşağılama* 225

lehimlenerek yaldızlanan heykel klasik Yunan geleneğine uyarak, konunun idealleştirilmiş bir görüntüsünü canlandırır, en hayranlık uyandıran nitelikleri gerçekçi bir üslupla vurgular. Heykelin MS Y. 176'da, Marcus Aurelius'un Germen kabileler karşısındaki zaferinden sonra dikildiği sanılıyor; muzaffer ama savaşta değil, güçlü ama vakur tasvir edilir. Doğal boyutundan daha büyüktür ve bir kaidenin üzerine oturtulduğunda, izleyen kişi hem gerçekte hem de metaforik olarak başını kaldırıp imparatora bakmak zorunda kalır.

Bilge ve erdemli bir lider

Muhteşem at gerili ve sağlam kaslarıyla gösterilir. Kulakları diktir, harekete geçmeye hazırdır; havaya kalkan sağ ön bacağı, potansiyel kuvvet izlenimini güçlendirir. Ama heykelin ana odağı binicidir ve atının dizginlenen enerjisi, denetimin onda olduğu gerçeğini vurgulamaya hizmet eder. Örneğin atın başı ve boynu, hayvanın zapt edildiğini gösterir; ama dizginler (şimdi kayıp) imparatorun sol eline dikkat çeker – dizginleri gevşek tutar; imparatorluğu yumuşak ama etkili yönettiğini gösterir.



Giambologna'nın yaptığı Grand Dük I. Cosimo'nun tunç heykeli, Floransa'da yapılan ilk atlı heykeldi. 1598'de kentte dikilen heykelin tasarımı, bütün Avrupa'da taklit edildi.

Heykelin her yanı, imparatoru bilge, erdemli bir lider olarak temsil etmek üzere tasarlanır. Sakalı ve kıvırcık saçı onu filozof-imparator olarak tanımlar; rahat bakışı yere doğrudur, yönetimi altında olanlara şefkatli bir tutumu gösterir. Asker tarzı giyim, onun bir asker olduğunu açıkça belirtir ve bir atın üzerinde olması da, bir komutan olduğunun işaretidir. Marcus Aurelius'u barış zamanında askeri bir lider olarak tasvir etmek, onu, barışçıl amaçlara ulaşmak dışında askeri güç kullanmak istememesiyle ünlü imparator olarak tanımlar. Sağ eli, imparatorluk gücüyle ilişkili bir hareketle, uzatılmıştır; burada yenilen bir düşmana merhameti de gösterebilir. Halk üzerinde iktidarın bir göstereni olarak hareketin simgeciliği, daha babacan bir selamlamayı ima eden hafif açık ve kıvrık parmaklarla yumuşatılır.

Yenilenme ve yenileme

Atlı heykel Rönesans'ta bir tür olarak yeniden ortaya çıktı; klasik idealleri ilginin canlanmasını yansıtan bir anma sanatı biçimi olarak yeniden popülerleşti. Giderek daha gerçekçi bir karakter tasviriyle birleşen Yunan-Roma üslubu, o zamanın gelişen hümanist ruhunu yansıtmaktaydı.

Marcus Aurelius heykeli 1538'de, Papa III. Paulus'un isteği üzerine Roma kentinin merkezindeki Capitolinus Tepesine taşındı. Michelangelo heykeli restore etmeye davet edildi – heykelin etrafında yeni bir geniş mimari kompleks, Piazza del Campidoglio'yu tasarlayıp, heykele ve atlı heykel türüne yeni bir soluk getirdi. ■



Zafer sütunu

Romalı hükümdarlar büst, heykel ve zafer sütunu gibi çeşitli heykel formlarında tanınırdı. Marcus Aurelius'un Markomanlara ve Sarmatlara karşı zaferlerini onurlandıran mermer sütun (MS Y. 180-196), imparatorun zaferlerini tasvir eden spiral bir friz içerir (buradaki ayrıntı, başları vurulan bir grup Germen soyluyu tasvir ediyor). Kabartmalar Helenistik üsluptan, daha karanlık, çok daha dışavurumcu bir savaş tasvirine geçişi açığa vurur.

TEOTIHUACÁN'IN YÜZÜ

TEOTIHUACÁN MASKI (MS Y. 50–600)

Orta Amerika kültürünün klasik döneminde, Meksika Körfezinin kıyı bölgesinin Olmek kültüründen iki büyük uygarlık çıktı. Bunlardan biri, Maya Uygarlığı, bugünkü güney Meksika ve Guatemala'da MS 300'den 600'e kadar serpilip gelişen bir dizi kent-devlet kurdu. Diğer uygarlığın merkezi orta Meksika'da Teotihuacán kentiydi; MS 450 civarında gücünün doruğundayken 150.000'den fazla bir nüfusu vardı ve Orta Amerika'nın büyük bir bölümünü yönetiyordu.



Sanatsal gelenekler

Piramit şeklinde muhteşem tapınaklar inşa etmek, her iki kültürün ortak bir özelliğiydi ve yapanların, anıtsal ölçekte taş ustalığında yetenekli olduklarını göstermekteydi. Tapınaklar taşa oyulmuş kabartmalarla ve heykellerle, renkli ve bazen nefes kesecek ölçüde canlı duvar resimleriyle süslüydü. Bunların çoğu ilahların, insan kurban etme ve kan akıtma da dahil, dinleriyle bağlantılı ritüellerin stilize tasvirleriydi. Teotihuacán'daki Güneş Piramidi ve daha küçük Ay Piramidi'nde de, dinsel bir anlamları olduğuna inanılan çok sayıda küçük eşya bulunmaktaydı. Eşyaların arasında, yeşim ya da bazalt gibi taşlara oyulmuş ya da kilden yapılmış, sonra parlatılıp içine deniz kabuğu ya da doğal cam kakılmış çok sayıda mask –çoğu kez standart yüzlü– vardır. Burada gösterilen doğal boyutunda Teotihuacán maskın yapımında taş, doğal cam, kömür, turkuaz ve deniz kabuğu kullanılmıştır. Büyük, badem gözleriyle bu sabit yüz, hiçbir yaş ya da cinsiyet işareti vermez. Bu tür maskların –çoğu kez göz delikleri olmazdı ve takılmak için yapılmazdı– mumyalanmış cesetlerin üzerine konulan ölü maskı oldukları sanılıyor.

Teotihuacán sanatına bütün Orta Amerika'da hayranlık duyulurdu ve etkisi, uygarlığın MS 550'de aniden çöküşünden uzun süre sonra da devam etti. Harabe kent 14. yüzyılda Aztekler tarafından keşfedildi; sanatının niteliğine bakarak, kendi kültürlerinin kökeni olarak tanımlayıp, Nahuatl dilinde "tanrıların doğum yeri" anlamına gelen Teotihuacán adını verdiler. ■

Ayrıca bakınız: Paskalya Adası heykelleri 78 ▪ Bonampak duvar resimleri 100 ▪ Tanrıça Coatlicue 132–33 ▪ Benin Tunçları 153

KISACA

YAKLAŞIM
Orta Amerika sanatı

ÖNCE
MÖ 900'den önce Meksika Körfezi kıyısının Olmek halkı, bazalt kayalardan küçük kadın figürleri ve "devasa başlar" yontar.

SONRA
8. yüzyıl Maya halkı Bonampak'ta (bugünkü Chiapas) siyasal ve ritüel yaşam ile savaş pratiklerini belgelemek için canlı bir renk paleti kullanarak görkemli duvar resimleri üretir.

11. yüzyıl Toltek halkı orta Meksika'da Tollán'da muhteşem taş sütunlar –savaşa hazırlanan savaşçıları tasvir eden– yontar; sütunlar, piramit-tepeli bir tapınağın çatısını destekler.

15. yüzyıl Halkı taş ustalığında ve oymacılıkta, özellikle dinsel figürler ve simgeler yapmada yetenekli olan Aztek İmparatorluğu Meksika'ya egemen olur.

YENİ BİR FİGÜR KOMPOZİSYONU TİPİ

JUNIUS BASSUS LAHTİ (MS Y. 359)



KISACA

YAKLAŞIM
Erken Hıristiyan ikonografisi

ÖNCE
MS geç 2. yüzyıl Roma'nın katakompları, Roma üslubunda, Hıristiyanlığa göndermeler yapan fresklerle ve heykellerle süslenir.

MS Y. 330–340 MS 325'teki İznik Konsili'nin dogmalarının yüksek kabartma illüstrasyonları oyulan "dogmatik" lahit, Roma'da San Paolo Fuori le Mura Bazilikası'na konulur.

SONRA
MS geç 4. yüzyıl Kutsal metin imgeleri oyulan fildişi paneller, olasılıkla Milano'da yapılan ve "Brescia Sandığı" olarak bilinen ahşap bir sandığı süsler.

MS 5. yüzyıl Santa Maria Maggiore Bazilikası, Roma'da inşa edilir ve Eski Ahit'ten olayları tasvir eden duvar resimleriyle süslenir.

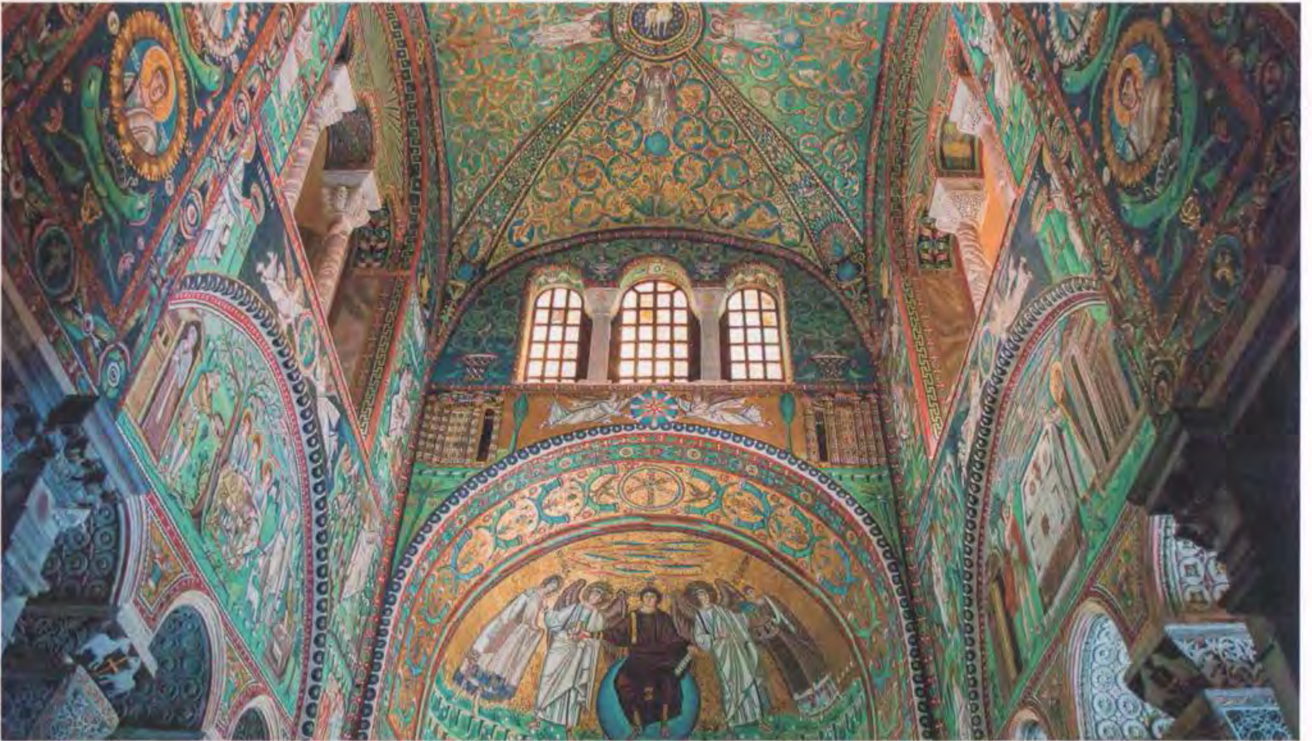
Açıkça tanımlanabilir ve alenen Hıristiyan sanatın başlangıcı, MS 313'te İmparator Constantinus'un Roma İmparatorluğu'nda Hıristiyanlara eziyete son veren Milano Fermanı'na kadar geri götürülebilir. Aşağı yukarı o sırada Hıristiyan inancı benimseyen yurttaşlar arasında, MS 359'da ölmeden hemen önce din değiştiren vali Junius Bassus da vardı. Birçok soylu gibi o da yakılmayı değil, gömülmeyi tercih etti ve cesedi için bir lahit yapıldı.

Junius Bassus'un lahti mermerden oyulmuştur; kapağı ve üç tarafı, zamanın Roma üslubuna uygun yüksek kabartmalı panellerle süslüdür. Bu paneller, açıkça Hıristiyan imgeleri tasvir eder; tasvirler arasında bizzat İsa'nın bir temsili ile Eski ve Yeni Ahit'ten sahneler vardır: örneğin üs sırada (birinci niş) İshak'ın kurban edilmesi ve alt sırada (ikinci niş) Bilgi Ağacı'nın yanında Âdem ve Havva. İsa, üst sıranın ortasında, natüralist bir pozda, genç, sakalsız ve kısa saçlı tasvir edilir – daha sonraki Hıristiyan sanattan bilinen uzun saçlı ve sakallı figürden önemli ölçüde farklı bir temsil. Elinde bir rulo tutuyor ve iki yanında Aziz Petrus ve Aziz Pavlus vardır – Romalıların *Traditio Legis* ya da "Kanun Verme" olarak kabul edeceği bir sahne. Pagan ikonografinin çarpıcı bir uyarlamasıyla İsa, Kilise'de yetkiyi iki azize verirken ayaklarının altında Caelus'la –Roma gök tanrısı– birlikte gösterilir. ■

Ayrıca bakınız: Dura Europos'tan duvar resimleri 57 ▪ Viyana Tekvini 57 ▪ Theuderic'in kutsal emanet sandığı 62–63 ▪ Pisa Vaftizhanesi vaiz kürsüsü 84–85

İLAHİLER ARASINDA EBEDİ VARLIĞINI KABUL ETTİRMEK İÇİN GİYİNMİŞ

İMPARATOR JUSTINIANOS VE İMPARATORİÇE TEODORA'NIN MOZAİKLERİ (Y. 547)



KISACA

YAKLAŞIM
Bizans estetiği

ÖNCE
MS Y. 430 Ravenna'da Galla Placidia'nın Roma üslubu mozolesinin iç mekânı, gökyüzünde altın bir haçın etrafında yıldızları tasvir eden bir Bizans mozaiğiyle süslenir.

532 İmparator Justinianos'un emriyle, Konstantinopolis'te Ayasofya'nın yeniden inşasıyla ilgili çalışmalar başlar; yeni kilise mozaiklerle süslenir.

SONRA
11. yüzyıl Bizans İmparatorluğu'nun Makedon hanedanı döneminde fildişi heykelcilik geleneği canlanır.

13. yüzyıl Konstantinopolis tekrar Bizanslıların eline geçtikten sonra, anlatımlı kilise süslemesi olarak freskler mozaiklerin yerini almaya başlar.

Ayrıca bakınız: Marcus Aurelius 48–49 ▪ İskender Mozaiği 57 ▪ Vitray, Chartres Katedrali 80–83 ▪ *Arnolfini Portresi* 112–17

İsa'nın ölümünden sonraki ilk üç yüzyılda erken Hıristiyan Kilise, Akdeniz havzasına ve ilerisine yerleşti. O sırada Hıristiyanlığı istenmeyen bir kült olarak gören, huzursuzluk yaratmakla suçlayan, çoğu kez zulüm yaparak yeraltına zorlayan Roma İmparatorluğu'nun ve bölge valilerinin muhalefetine rağmen yayıldı. Bu baskı atmosferi dikkate alındığında, gelişen Hıristiyan sanatın –katakomp freskleri ve heykelleri– dinin temel akidelerine doğrudan değil, dolaylı olarak imada bulunması şaşırtıcı değildir.

Constantinus (MS Y. 280-337), 312'de tartışmasız Batı Roma imparatoru olunca, Hıristiyanlığa yönelik resmi tutum değişti. Constantinus kendi başarılarını, Hıristiyan dünyanın desteğini kazanmak için sağlam siyasal nedenler bulunmasına rağmen, gökte yanan bir haç gördükten sonra Hıristiyan olmasına bağladı. Ertesi yıl Constantinus ve Licinius –Doğu Roma imparatoru– ibadet özgürlüğünü tanıyan Milano Fermanı'nı çıkardı ve paganizmin giderek yer kaybetmesine zemin hazırladı.

Yeni bir başkent

Constantinus MS 324'te Batı ve Doğu imparatorluklarını birleştirdi ve MS 330'da Byzantion'u (bugün İstanbul) başkent yaptı – onun onuruna adı değiştirilip Konstantinopolis yapıldı. Roma İmparatorluğu'nun batı bölümü gerileyince, Hıristiyan Kilise'nin karargâhı Konstantinopolis'e taşındı. Bu durum, Roma'dan ayrı gelişen ve sonunda Kilise'de bir bölünmeye yol açan Hıristiyan bir kültür ve sanat geleneğinin başlangıcının işaretiydi.

Romalı ve Yunan sanatçılar ve zanaatkârlar, Konstantinopolis'te imparatorluğun ve Kilise'nin yeni merkezine çekildi. Doğu ile Batı arasındaki kavşakta bulunan kent, onları Arabistan'dan ve İran'dan gelen yeni etkilere maruz bıraktı. Bu doğu sanatının tensel zenginliği, sanatçılara Hıristiyan mistisizmini ifade edecek yeni bir dil verdi – daha rafine Yunan-Roma geleneğinde olmayan bir dil.

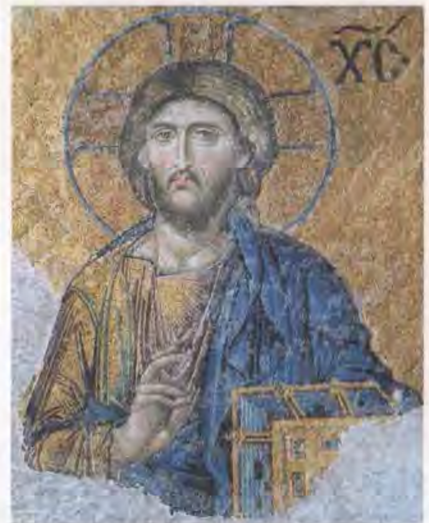
Bizans sanatı

Zorunlu olarak ölçülü olan erken Hıristiyan sanattan farklı olarak yeni Bizans sanatı bilinçli olarak çarpıcıdır, dışa dönüktür ve şahanedir. Romalı Hıristiyanların katakompların duvarlarını süslemek için kullandığı ustukanın sessiz tonları yerine, Bizans kiliselerinin iç mekânları, bir kraliyet sarayının zenginliğini açığa vuran ebruli mermerle ve göz kamaştırıcı altın ve zengin renkli mozaiklerle örtülüydü.

Mozaik Roma'da ve Yunanistan'da yer süslemesi olarak ya da boyalı motiflerin uygulanmadığı süs havuzlarında uzun süredir kullanılmaktaydı. Ama Bizans kiliselerinde sanat düzeyine yükseldi, kiliselerin tavanlarına ve duvarlarına saray gururu kazandırdı. En güzel Bizans mozaiklerinden bazıları, İtalya'da, Ravenna'daki San Vitale Kilisesi'nde görülebilir.

San Vitale mozaikleri

Bizans piskoposu Maxmilianus'un 547'de yapımını tamamladığı San Vitale Bazilikası, Bizans imparatoru Justinianos'un uzun hükümdar-



İstanbul'da Ayasofya'dan Pantokrator İsa mozaiği, İsa'yı insanlığın her şeye kadir yargıcı olarak, eliyle kutsama işareti yaparken tasvir eder.

lık döneminden (Y. 482-565) kalan birkaç kiliseden biridir. İustinianos Konstantinopolis'te Ayasofya katedrali de dahil, bir sürü yapının inşasını ve dekorasyonunu yönetti. Ravenna 554'te İustinianos'un Bizans yönetiminin batıdaki merkezi oldu ve San Vitale'de yaratılan mozaik süslemenin zenginliği, kentin yeni rolüne uygundu.

San Vitale, mermerden ferah bir iç mekânı olan, küçük, sekizgen ve kubbeli bir kilisedir. Duvarları ve tavanı, ışığı yansıtan küçük, renkli cam ve altın çinilerden oluşan yanardöner mozaiklerle kaplı olan apsisi ve koro yeri, kiliseyi görkemli yapmaktadır. San Vitale mozaiklerinin uygulanması ve konusu, ilahi olanı temsil etmek ve teolojik öğretiyi aktarmak için simgesel imge kullanan Bizans üslubunun örneğidir. Figürler katı bir biçimsellikle resmedilir, giysileri üslupludur ve çok az coşkusal ifade sergiler. Sağlamlıktan yoksundurlar ve belli belirsiz bir arka planın önünde yüzüyor gibi görünüp, uzayın ve zamanın aşkınlığını sezdirirler. Klasik dünyanın mavi gökyüzünün yerini, hiçbir yerde ve her yerde olan bir cennet durumunu akla getiren som altından bir uzay alır.

San Vitale'nin apsisinde ve presbiteryumunda her yüzey, çiçek motiflerinden, yapraklardan, soyut desenlerden, hayvanlardan, kuşlardan, hatta balıklardan oluşan renkli bir dekoratif arka plan üzerinde azizleri, peygamberleri ve Eski Ahit'ten olayları tasvir eden mozaiklerle kaplıdır.

Apsisin yarım-daire tavanında, yerküreye oturmuş, iki yanında melekler, Aziz Vitalis ve kilisenin kurucusu Piskopos Ecclesius bulunan, mor kaftanlı hükümdar ve yargıç olarak İsa'nın bir temsili vardır. Bu öteki dünya figürleri izleyenin üstünde yüksektedir; yüzleri ifadesizdir, mistik bir kusursuzluk izlenimi verir.

Justinianos ve Teodora

Apsisin önünde, koro yerinin yan duvarlarında bulunan iki mozaik – biri imparator İustinianos'u, diğeri karısı Theodora'yı gösterir– Kilise ile İmparatorluk arasındaki yakın bağlantıyı cemaate iletir. Uzun boylu, kemikli ve heybetli İustinianos hem siyasal hem de ruhani bir lider olarak resmedilir; bir yanında askerleri, diğer yanında elinde murassa bir haç tutan Başpiskopos Maximianus'un başını çektiği rahipler bulunmaktadır. İmparatorluk moru bir

İmparator İustinianos bir grup din adamının ve askerin ortasında duruyor; askerlerden birinin elinde, üzerinde İsa'yı temsil eden, Kilise-Devlet ilişkisini güçlendiren "X-P" [Yunan alfabesinin büyük Hi ve Ro harfleri] simgesi bulunan bir kalkan vardır.



İmparatoriçe Theodora, içinde komünyon şarabı bulunan bir tas taşımaktadır; göksel halesi, zengin kaftanı ve mücevherleri hem dinsel hem de siyasal tonlar taşır.



kaftan giyen İustinianos taç takar ve başı bir haleyle çevrilidir. Karşı panelde imparatoriçe, benzer şekilde, sarayın hanımefendileri arasında, zengin giyimli, mücevherlerle süslü, taçlı ve haleli resmedilir.

Bu iki paneldeki figürlerin pozları biçimseldir. İustinianos'un ve Theodora'nın haleleri, İsa imgesini yansıtır ve imparatorluk otoritesinin ilahi kökenini hatırlatır. Daha önemli figürlerin yüzleri, birey olarak tanınmalarını sağlayan bir ifade ve karakter iması taşır ama bir derinlik ya da ağırlık duyumu yoktur; Bizans sanatına özgü düz, stilize, cepheden sunum figürlere soyut bir nitelik kazandırırken; ağırlıkta olan altın detaylar, zengin ve süslü kumaşlar, gösterişli mücevherler, imparatorluk ihtişamını vurgular. Bu sanat, Roma figürlerini dinsel ikonografiyle öyle bir şekilde birbirine geçirir ki, aynı zamanda hem imparatorlukla ilgilidir hem de Hıristiyandır ve İustinianos'un İtalya'yı yeniden fethinden sonraki denetiminin bir simgesi işlevi görür.

> Tanrı, bedenin gözleriyle değil, yalnızca zihnin gözüyle görülür
> **Theodulf of Orleans**
> ***Libri Carolini*, y. 790**

İkonik imge

Erken Bizans mozaiklerinde görünen simgecilik, daha sonra, kabartma heykel, duvar resmi ve seramik sanatı gibi diğer türlerin de bir özelliği haline geldi; ama en çok da geç Bizans üslubuna egemen olan ikona resimlerin özelliği.

Geç 11. yüzyılda Hıristiyan Kilise, Konstantinopolis'teki ve Roma'daki merkezleri arasında geri dönülmez bir biçimde bölündü. Venedik'te St Mark Bazilikası'nın iç dekorasyonu ve bir ölçüde 14. ve 15. yüzyılın Uluslararası Gotik hareketi gibi, sanatsal çapraz-döllemeler oldu; ama Roma Katolik ve Doğu Ortodoks kiliseleri arasındaki bölünme, sanatlarında oldukça farklı gelişmelere yol açtı.

Bizans İmparatorluğu, Osmanlı Türkler 1453'te Konstantinopolis'i alana kadar varlığını sürdürdü; o sırada imparatorluğun sanatsal ve kültürel kimliği (lüks, güzellik ve bilgiyle simgelenen), Ortadoğu'da, Doğu Avrupa'da ve Rusya'da kökleşmişti. Tensel ve simgesel Bizans üslubu, birkaç yüzyıl boyunca bölge sanatını etkilemeye devam etti. ■



Bizans sanatına özgü stilize soyutlama, *Viladimir'li Bakire*'de (1131) görülür – kemikli özelliklerde, figürlerin dış hatlarının kapsamında ve kumaşın altın parlaklığında.

PORTFÖY

KRALİÇE NEFERTİTİ'NİN BOYALI KİREÇTAŞI BÜSTÜ
(MÖ Y.1350)

1912'de, Mısır firavunu Akhenaton'un başkenti Amarna'da kazı yapan Alman arkeologlar, firavunun karısı Nefertiti'nin bir büstünü gün yüzüne çıkardı. Kraliyet otoritesi ile eşsiz güzelliği birleştiren bu unutulmaz portre, o zamandan beri, eski dünyanın en ünlü simgelerinden biri olmuştur. Kusursuz korunmuş olmasıyla dikkate değer olan büst, alçı sıva tabakalarıyla kaplı kireçtaşı bir çekirdekten oluşur ve saray heykeltıraşı Tutmosis tarafından yaratıldı. Heykeltıraşın stüdyosunda çok sayıda başka büstle birlikte bulunan Nefertiti büstü, kraliçenin portrelerini yaratan sanatçılarca bir model olarak kullanılacaktı.

OYUN OYNAYAN AKHİLLEUS VE AİAS
(MÖ Y.530), EXEKIAS

Neredeyse bütün büyük ölçekli eski Yunan resimleri kayıptır; bu yüzden eski resim sanatına ilişkin bilgi, büyük ölçüde vazo süslemelerine dayanmaktadır. "Siyah figür" tekniğiyle –resimler, fırınlandıktan sonra siyaha dönüşen bir kil kaymağıyla boyanırdı– yapılan bu tür örneklerden biri, Truva Savaşı'nın en güçlü iki savaşçısını bir masa oyunu oynarken gösterir. Bu sahnenin yaratıcısı Eksekias (MÖ geç 6. yüzyılda Atina'da yaşayan) hem çömlekçi hem de ressamdı ve sanatının en büyüklerinden biri sayılır, kompozisyonlarının asaletiyle ve nitelendirme becerisiyle ünlüdür.

PARTHENON FRİZİ
(MÖ 447–432), PHIDIAS

Athena Parthenos (Bakire Athena) tapınağı, dünya mimarisinin şaheserlerinden biridir. Uyumun ve berraklığın karakterize ettiği tapınak, Yunan sanatının klasik evresinin doruğuna işaret eder. En güzel yanı, Parthenon frizi olarak bilinen muhteşem yontu kabartmadır; 19. yüzyılın başında bir kısmı sökülmeden önce uzunluğu 160 metreydi, 378 figür ile 245 hayvan vardı. Mermerden yontulan ve orijinalinde renkli boyayla ve silah gibi metal detaylarla son şekli verilen friz, daha önceki klasik heykelciliğin daha katı üsbuluyle çelişen ifadeli insan figürü tasvirleriyle ünlüdür.

HEYKELLER, HALİKARNASSOS'TA MAUSOLEİON
(MÖ 4. YÜZYIL), SCOPAS

Mausoleion, MÖ 353'te ölen Karia Kralı Mausolos için yapıldı. Halikarnassos'un (bugünkü liman kenti Bodrum) yukarısında bir tepede inşa edildi. Günümüze kalan mermerler arasında, Mausolos'un kendisi olması muhtemel bir figür, bir arabanın parçaları, bazılarınca zamanın ünlü heykeltıraşı Skopas'a atfedilen ve savaş sahnelerini içeren alçak kabartma paneller vardır. Zorlu üslubu, Helenistik heykelciliğe özgü coşkunluğa işaret eder.

TOPRAK ASKERLER
(MÖ Y. 240–210)

1974'te Çin'de, Shaanxi vilayetinde kuyu kazan bir çiftçi, o zamana ka-

Phidias

Yunan heykeltıraş Phidias ilkçağın en ünlü sanatçısıydı ve onun elinden çıkan hiçbir eser günümüze ulaşmamış olmasına rağmen, ünü bugüne kadar devam etmiştir. Tanınan bir mimar, heykeltıraş ve ressam olan Phidias MÖ yaklaşık olarak 490'dan 430'a kadar yaşadı ve esas olarak Atina'da çalıştı. Atina'da, üslubunun –günümüze ulaşan Roma kopyalarından bilinen tanrıça Athena'nın devasa kült heykelinde en açık biçimde görülmektedir– ihtişamını ve asaletini yansıtan Parthenon'un heykel dekorasyonundan sorumluydu. Sağken en ünlü heykeli, Olympia'daki Zeus Tapınağı'nda kocaman oturan Zeus figürüydü (eski dünyanın yedi harikasından biri). Yapı ve heykel, MS 5. yüzyılda yıkıldı.

Diğer temel eserler

MÖ Y. **450** Limnoslu Athena
MÖ Y. **446–438** Athena Parthenos
MÖ Y. **435–430** Olympialı Zeus

dar yapılmış en görkemli arkeolojik keşiflerden biri olduğu anlaşılan şeyin, birleşik Çin'in ilk imparatoru Qin Shi Huang'ın (MÖ 260-210) mezarına eşlik eden doğal boyutlarında 8.000 toprak (pişmiş kil) askerden oluşan bir ordunun ilk parçalarını ortaya çıkardı. Askerler, saray memurları, eğlendiriciler ve atlar, öteki dünyada imparatoru koruyacak büyük bir maiyet oluşturmaktaydı. Bir üretim bandı sistemiyle kalıpla yapılan askerlerin her biri, elle bireyselleştirildi. Proje, MÖ 246'da Qin (13 yaşında) kral olduktan hemen sonra başladı ve binlerce işçi çalıştırıldı.

İSKENDER MOZAİĞİ
(MÖ Y.100)

Eski dünyadan günümüze ulaşan en etkileyici mozaiklerden biri olan İskender Mozaiği, 1831'de Pompeii'de, bir yer süsü işlevi gördüğü Faunus Evi'nde keşfedildi. Büyük İskender'in Pers kralı III. Dareios'a karşı savaşını tasvir eder; neyse ki, bu iki ana figürün başları iyi korunmuştur – İskender kahramanca gayretlidir, Darius'un gözlerinde korku vardır. Mozaik olasılıkla kayıp bir Yunan resmine dayanmaktadır ve klasik Yunan sanatına ününü kazandıran natüralist ayrıntıları sergiler.

FEYYUM PORTRELERİ
(MS Y.1–300)

Mısır'da Kahire'nin güneyinde yer alan Feyyum bölgesi, MS ilk üç yüzyılda ayrı bir portre geleneğinin merkezi oldu. Feyyum portreleri doğal boyutlarındaydı ve kanvas ya da ahşap üzerine mum boyasıyla (mumla karıştırılmış pigment) ya da temperayla boyanır, sonra mumya-sargılarına yapıştırılırdı. Küresel ölçekte koleksiyonlarda erkek, kadın ve çocuk portrelerinden oluşan bin civarında portre vardır. Akıcı fırça işinin derinlik ve canlı yoğunluk yarattığı klasik Yunan resim üslubu kullanıldığı için, portrelerin ayırt edici özelliği, canlı gerçekçilikleridir.

TRAİANUS SÜTUNU
(MS 113'TE ADANDI)

Romalılar uzun süredir heykel kaidesi olarak sütun kullanmalarına rağmen, Roma'daki Traianus Sütunu hem büyüklüğü –yaklaşık 38 metredir– hem süslemesi bakımından özgündü. İmparator Traianus'un Dacia'daki (bugünkü Romanya'da) askeri başarılarını anlatan kesintisiz bir anlatı heykelleri dizisi mermer sütun boyunca spiral bir şekilde yükselir. Kabartmalar Roma askeri makinesini en etkili ve iyi örgütlü haliyle tasvir eder; olasılıkla imparatorluğun takındığı barışçı genişleme imgesini güçlendirmek için, savaş sahneleri minimumda tutulur. Traianus Sütunu, daha sonra gelenlere ilham vermiştir: örneğin Hildesheim'da Bernward Sütunu (y. 1000) ve Paris'te Vendôme Sütunu (1806-10).

DURA EUROPOS'TAN DUVAR RESİMLERİ
(MS Y.240)

Eski dünyada Dura Europos kenti (şimdi Suriye'de), MS 257'de Sasaniler tarafından yıkılana kadar Roma İmparatorluğu'nun en doğudaki karakollarından biriydi. 19. yüzyılda yeniden keşfedilen kentte, 1920'den itibaren kazılar yapıldı. Ortaya çıkarılan yapılar arasında bilinen en eski sinagoglardan biri vardır; sinagog yerel Yunan-Roma üslubunda duvar resimleriyle süslüdür. Sanatsal nitelikleri mütevazı olmasına rağmen bu resimler, günümüze kalan bilinen en eski Kitab-ı Mukaddes imgeleri dizisi olması bakımından anlamlıdırlar.

CONSTANTİNUS KEMERİ
(MS 315'TE ADANDI)

En eski zafer takları Roma Cumhuriyeti'nde tören alayları için inşa edilen geçici yapılardı. MÖ 1. yüzyıldan itibaren kalıcı malzemeler kullanıldı ve bugüne kalan yaklaşık 50 örnek vardır. En büyüğü ve en süslü olanı Roma'da, Constantinus'un hükümdarlığının ilk on yılının ve rakibi Maxentius karşısındaki zaferinin işareti olarak inşa edilen Constantinus Kemeri'dir. Heykel süslemelerinin çoğu, var olan anıtlardan alınmış. Yeni heykellerin, yeniden kullanılan öğelerin daha klasik formuna kıyasla, biraz bodur oranları vardır. Haliyle, bu kemer klasik dünyanın sona erdiğinin işareti olarak görülür.

VİYANA TEKVİN'İ
(Y.500–600)

Viyana Tekvin'i, 190 sayfa özgün eserin yalnızca 48 sayfası günümüze ulaşmış olmasına rağmen, günümüze ulaşan en eski resimli Kitab-ı Mukaddes metnidir. Lüks bir üründür, Yunanca metin mor boyalı parşömen üzerine gümüşle yazılmıştır. Genellikle her sayfanın alt yarısında bulunan resimler, ayrıntılı ve zengin renklidir, figürleri ifadelidir. Kökeni hakkında kesin bir şey bilinmemesine rağmen, elyazması olasılıkla Suriye'de ya da Filistin'de hazırlandı. İlk kez 14. yüzyılda Venedik'te kayıtlara geçirilir.

ORTAÇA
DÜNYAS

AĞ

SI

Vizigot İspanya'da yapılan **Kral Recceswinth'in Adak Tacı**, ortaçağ metal işçiliğinin en etkileyici eserlerinden biridir.



Y. 650–70

İsveç'te **Oseberg gemi mezarlığında** muhteşem oyma bir Viking gemisi ve çok sayıda lüks mezar eşyası vardır.



834

İfe Krallığı'nda (bugünkü Nijerya'da) heykeltıraşlar tunçtan, pişmiş topraktan ve taştan natüralist kafalar üretir.



Y. 1000–1500

Almanya'da Augsburg Katedrali'nde "Peygamber" pencereleri, özgün haliyle bugüne kalan en eski **vitraylardır.**



Y. 1100–50

Y. 700–720



İngiltere'de, Northumberland'da Lindisfarne'de (Kutsal Ada) hazırlanan *Lindisfarne İncilleri*, zamanın en büyük **tezhipli kitaplarından** biridir.

Y. 977–93



Bol resimli *Codex Egberti* (Almanya'da, Trier Başpiskoposu Egbert için hazırlandı), **Otto sanatının** şaheserlerinden biridir.

Y. 1086–1106



En ender ve en zarif Çin seramiklerden biri **Ru kapları**, Kuzey Çin'de üretilir.

Y. 1123



İspanya'da, Taüll'de San Clemente Kilisesinde güçlü ifadeli duvar resmi Görkemli İsa, **Romanesk** resmin yüksek noktasıdır.

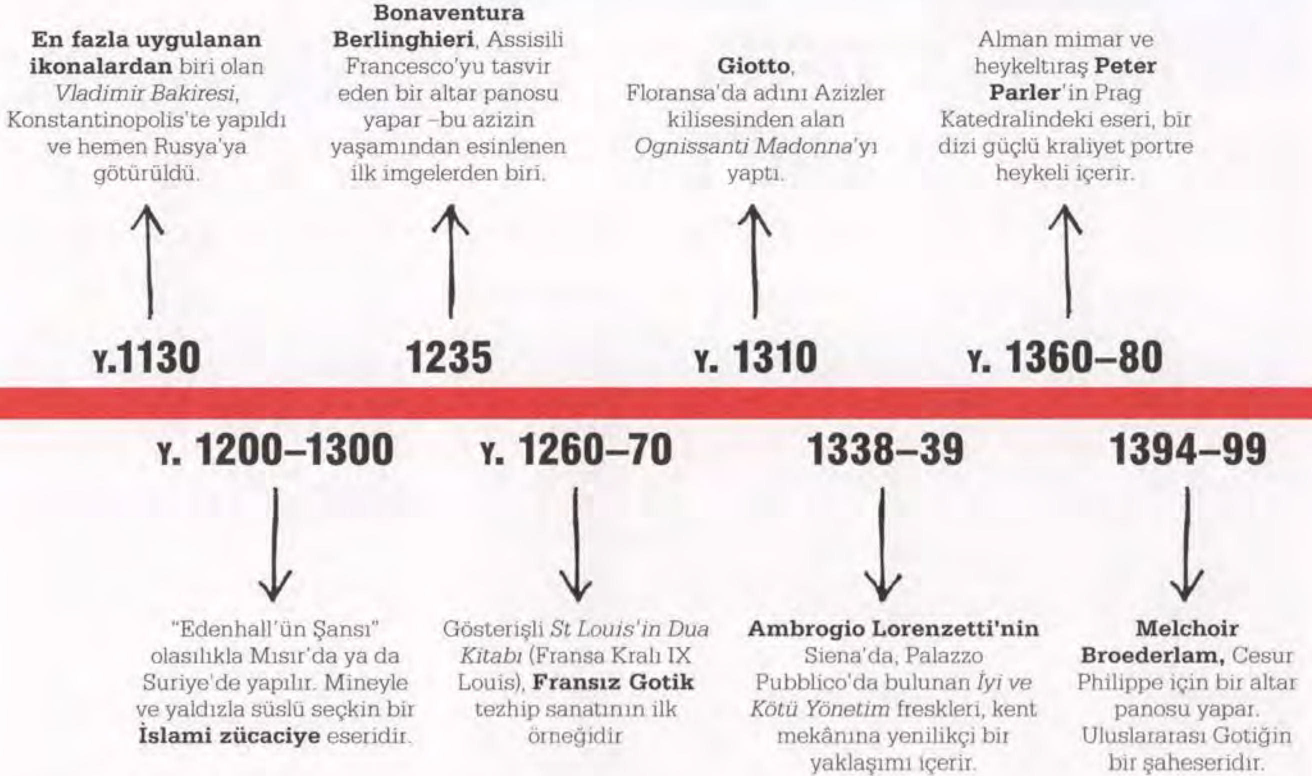
Ortaçağ olarak bilinen döneme, 5. yüzyılda Roma İmparatorluğu'nun çöküşü ile 14. yüzyıl Floransa'sında çeşitli Roma ideallerinin canlandığı Rönesans'ın doğuşu arasında yer aldığı için ortaçağ denilmektedir. Yaklaşık bin yılı kapsayan bu dönem, bir zamanlar, uygarlık ateşinin cılız yandığı ve sönme tehlikesiyle karşı karşıya olduğu karanlık bir bilgisizlik ve kültürel değersizleşme çağı olarak görülürdü. Kuşkusuz, Roma İmparatorluğu'nun çöküşüne parçalanma ve istikrarsızlık eşlik etti; ama düzen tedricen yeniden sağlandı ve değersizleşmek şöyle dursun, ortaçağ sanatının çoğu yaratıcıdır, gelişkindir ve duygu bakımından zengindir.

Bununla birlikte, ortaçağ sanatı karakter bakımından klasik ya da Rönesans sanatından, özellikle insan bedenine yaklaşımıyla çok farklıdır. İnsan bedeni natüralist bir şekilde övülmek yerine, öncelikle ruhani değerleri ifade etmenin bir aracı olarak kullanıldı; çünkü ortaçağ sanatında din en önemli konuydu. Başka bir temel fark da, ortaçağ sanatına özgü parlak, ifadeli malzeme aşkıdır. Bu durum, örneğin, kutsal emanet sandıklarında ve aynı şekilde zengin süslü ayin eşyalarında ve ortaçağ'da en önemli sanatsal ifade biçimi olan tezhipli elyazmalarında görülür.

Ortaçağ üslupları

Oldukça çeşitli olan ortaçağ sanatı daha özgül evrelere ya da üsluplara ayrılabilir: en başta Karolenj, Otto, Romanesk ve Gotik olarak. Karolenj sanat adını, 800'de ilk Kutsal Roma İmparatoru olan Charlemagne'dan alır. Bugünkü Fransa, Almanya ve komşu ülkeleri kapsayan imparatorluğunda siyasal canlanmanın yanı sıra kültürel bir canlanmayı da gözetti. Otto sanatı adını Büyük Otto'dan alır (Kutsal Roma İmparatoru, 962-73) ve 10. yüzyıl ortasından 11. yüzyıl ortasına kadar imparatorluk sanatını kapsar. Bu dönem büyük ölçekli heykelin canlanmasına, özellikle klasik etkiden ya da Doğu Roma (Bizans) İmparatorluğunun oldukça üsluplu sanatından bağımsız güçlü bir eser olan Gero Çarmıhına tanık oldu.

Romanesk sanat 11. yüzyılda doğdu ve 12. yüzyılın başında Avrupa'nın pek çok yerinde serpilip gelişti – uluslararası hâkimiyete ulaşan ilk üslup. Romanesk adı başlangıçta, dönemin görece istikrarlı koşullarını



yansıtan bir sağlamlığa sahip mimarisi için kullanıldı. Heykelcilik de daha ihtiraslı oldu ve katedrallerde etkileyici dekoratif planları biçimlendirdi. Gotik üslup –Romaneskten daha hafif ve daha zarif– 12. yüzyılın ortasında doğdu ve herhalde en yüksek noktasına 13. yüzyılda Fransız Katedrallerinde ulaştı; mimarisi kadar heykelleriyle ve vitraylarıyla da ünlü Chartres katedrali bunlardan biridir.

Kuzey Avrupa'nın çoğu yerinde Gotik üslup 16. yüzyıla kadar devam etti ve giderek daha ayrıntılı ve hayali oldu. Klasik geleneğin daha ulaşılabilir olduğu, örneğin Nicola Pisano'nun heykeline ilham verdiği İtalya'da Gotik sanat daha az görünürdü. İtalya'nın Akdeniz iklimi, Kuzey Avrupa Gotiğine özgü büyük pencereler için caydırıcıydı; dönemin İtalyan kiliselerinin iç mekanlarında, Giotto'nun eserleri gibi fresk süslemesine uygun kesintisiz geniş duvar alanları vardı. Büyük altar panoları da, özellikle de Duccio'nun *Maestà*'sı, dönemin İtalyan kiliselerinin ayırt edici özelliğiydi.

Geniş bakışlar

Bu bölünde ele alınan dönem, Avrupa dışında, İslam sanatının doğuşuna, Hindu sanatının gelişmesine ve Budist sanatın yayılmasına tanık oldu. İslam 7. yüzyılın ilk yarısında Arabistan'da kuruldu ve hızla Ortadoğu'ya ve ötesine yayılıp, 9. yüzyılda geniş bir alanı kapladı. İslam sanatı birçok farklı halkı ve sanat tipini kucaklar. Öncelikle bir süsleme sanatıdır ve her zaman dinsel değildir. Arap harflerin kullanılması ve geometrik desen aşkı, hem ruhani hem dekoratif sanatta birleştirici faktörlerdir.

Hinduizmin tarihöncesi zamana kadar geri giden kökleri vardır ve günümüze ulaşan en eski sanat eserlerinin birçoğu, yontma tapınak süsleridir. 7. yüzyılda Hinduizm, Hindistan'ın egemen dini olarak Budizmin yerini aldı. 13. yüzyılda Müslüman istilalarından sonra Budizm Hindistan'da yok oldu; ama o sırada Uzak Doğu'nun tamamına yayılmıştı. Örneğin Japonya'da ünlü heykeltıraş Unkei, dindar bir Budistti. ■

PİS BİR PUT DEĞİL, KUTSAL BİR ANITTIR

THEUDERİC'İN KUTSAL EMANET SANDIĞI (Y. 600–700)



KISACA

YAKLAŞIM
Hıristiyan kutsal emanet sandıkları

ÖNCE
MS Y. 382 Anlatılanlara göre Papa Damasus, Aziz Ambrosios'a, dört kabartmayla süslü, havarilerin kutsal emanetlerini içeren erken Hıristiyan bir kutsal emanet sandığı gönderir.

SONRA
1150 Yaldızlı bakır ve emaye bir *sandık*, Limoges piskoposu St Martial'ı onurlandırır.

1173–80 Gümüş, emaye bir kutsal emanet sandığının, öldürülen Canterbury Başpiskoposu Thomas Becket'in bir kutsal emanetini içerdiği düşünülür ve şehit edilişinden sahneleri gösterir.

1205 Verdun'lü Nicholas, Belçika'da Tournai Katedrali için, Aziz Piatus ve Aziz Nicasius'un kutsal emanet sandığını üretir.

Y. 1280–1300 Navarre'li Kraliçe Jeanne, minyatür bir şapel şeklinde altın yaldızlı gümüş bir Kutsal Beden sandığı sipariş eder.

Azizlerin, hatta bizzat İsa Mesih'in kutsal emanetlerini içeren sandıklar kullanmak, en azından MS 4. yüzyıldan itibaren Hıristiyan pratiğin ve sanatın önemli bir özelliğiydi. Hıristiyanlar için kutsal emanetler –ister azizlerin tırnakları ve kemikleri olsun, ister kutsal bez parçaları olsun– şifa verdiğine ve Tanrı ile insanlar arasında ruhani bir bağ sağladığına inanılan güçlü nesnelerdi. Altarların üzerine konulan ve törenlerde taşınan kutsal emanetlere mucizevi güçler atfedilirdi; ziyaretin ve ibadetin bir odağıydı.

Ortaçağda Hıristiyan müminler, bu türden ulu nesnelerin, onları korumak ve sergilemek için değerli sandıkları hak ettiklerine inanırdı. Kutsal emanet sandığı üretimi önemli bir sanat formu haline gelip, ortaçağda bütün Avrupa'ya ve Bizans'a yayıldı. Vasıflı zanaatçılar, mihrap ve haç gibi süslü ayin gereçlerinin yanı sıra, muhteşem kutsal emanet sandıkları da ürettiler.

Ortaçağın birçok kutsal emanet sandığı, kutu ya da tabut biçimini aldı. Bunlar çoğu kez altından, gümüşten ya da fildişinden yapılır, değerli taşlarla ve emayeyle süslenirdi. Bazıları dinsel sahnelerle süslenirdi. 9. yüzyıldan itibaren, Gerçek Haç'tan emanetler –İsa'nın üzerinde öldüğü çarmıhtan parçalar olduğuna inanılan– popülerdi ve haç şeklinde altın ve gümüş sandıklarda saklandı.

Theuderic'in sandığı

Theuderic'in kutsal emanet sandığı 7. yüzyılda Güney Almanya'da üretildi ve 3. yüzyılda Hıristiyan askerlerden oluşan Roma Teb Lejyonu'na komuta eden asker-aziz Mauritius'un emanetlerini barındırır. Efsaneye göre Mauritius da dahil lejyon, Hıristiyan dindaşlarına

Ayrıca bakınız: Junius Bassus lahti 51 ▪ Sutton Hoo Miğferi 100 ▪ Klosterneuburg Sunagı 101 ▪ Tuzluk 152

> Belirli ölülerin kalıntıları, özel bir ihtimam ve saygıyla çevrilidir.
> **Dom Bernardo Cignitti**
> ***Church Teaching on Relics*, 2003**

saldırmayı reddedince, İmparator Maximianus'un emriyle katledildi. Mauritius, daha sonra Kutsal Roma imparatorlarının koruyucu azizi oldu. St-Maurice Manastırı İsviçre'de, Agaune'de lejyonun şehit olduğu varsayılan alanda inşa edilir ve tarihi MS 380'e dayanır. Hazinesinde Merovenj (476-750) ve Karolenj (750-887) dönemlerden kalma şaheserler vardır; bunlardan biri de, rahip Theuderic'in yaptırdığı bu muhteşem altın ve gümüş emanet sandığıdır.

Altın yaldızlı gümüşten yapılan ve inci, bölmeli emaye ve değerli taşlarla süslenen sandığın yüksekliği 12,7 santimetredir. Ön tarafının ortasında, antik bir renkli kabartmanın 7. yüzyıla ait birebir kopyası vardır. Arka tarafı daha sadedir ve sandığı Theuderic'in St. Mauritius onuruna yaptırdığını kaydeden Latince bir yazıyla kaplıdır. İki bağışçının, Nordolaus ve Rihlindis ile sandığı yapan iki sarrafın, Undiho ve Ello'nun adları da verilir. Zanaatçıların bu şekilde belirtilmesi biraz alışılmadıktır; Verdun'lü sarraf Nicholas gibi bireyler ancak daha sonra, dinsel sanatlarından ötürü ün kazanmaya başladılar.

Karmaşık sandıklar

Kutsal emanet sandıkları giderek daha süslü ve müsrif oldukça, başka formlarda da yaratıldılar. Bazıları kilise şeklinde, bazıları temsil ettikleri azizlerin imgeleri olarak yapıldı. Bazıları, içerdikleri kutsal emaneti yansıtan vücut parçaları şeklinde yapıldı. Örneğin St-Maurice Manastırı'nda, Teb Lejyonunun şehit askerlerinden St Candide'in başı biçiminde muhteşem bir kutsal emanet sandığı (Y. 1165) vardır. Azizin kalıntıları içi boş kafatasının içindedir; kaidedeki bir kabartma da, başı vurularak öldürülmesini ve göğe yükselişini tasvir eder. 16. yüzyılda kutsal emanetlerin çoğalması, birçoğunun sahte olduğu anlamına geliyordu. Martin Luther de dahil, kilise reformcuları, bunları kuşatan kültlere karşı çıktılar ve birçok kutsal emanet sandığı yok edildi. Bununla birlikte, kalanlar, dinsel sanatın gelişkin ve zengin bir dönemine tanıklık eder. ▪



St. Candide'in başı kutsal emanet sandığı, Y. 1165, altın varak, gümüş, değerli taş ve ahşaptan yapılan, gösterişli, güzel yapılmış bir eserdir.



Azizlik sıfatları

MS 3. yüzyıldan itibaren Hıristiyan ikonografi Meryem Ana ve İsa'dan azizlere kadar önemli bireyleri tanımlamak ve saptamak için simge kullanmayı kapsamaktadır. İsa, Aziz Yuhanna ve Bakire Meryem gibi önemli figürler için tanınabilir yüz özellikleri ortaya çıkarken, sanatçılar azizleri tanımlamak ve imgelerinin kolayca tanınmasını olanaklı kılmak için sıfatlar olarak bilinen simgeler ya da motifler kullandılar. Sıfatlar arasında hayvanlar, nesneler ve bitkiler vardı ve söz konusu azizin önemini hatırlatıyorlardı. Örneğin Mecdelli Meryem, İsa'nın ayaklarına yağ sürmek için kullandığı yağdanlığı simgeleyen bir kavanozla birlikte gösterilirdi; Aziz Petrus, Cennet'in bekçisi olarak rolünü simgeleyen anahtarlarla birlikte tasvir edilirdi; Aziz Hieronymus, çölde bir aslanın patisinden diken çıkardığını hatırlatan bir aslanla gösterilirdi. MS 258 civarında başı vurulan Aziz Denis, Notre Dame Katedrali'nde (yukarıda) olduğu gibi, çoğu kez kesik bir başla birlikte gösterilir.

İNSAN BECERİSİNİN DEĞİL MELEKLERİN ESERİ

KELLS KİTABI (Y. 800)



KISACA

YAKLAŞIM
Kelt sanatı

ÖNCE
MÖ Y. **800–50** Hallstatt ve La Tène kültürlerinin Kelt sanatçıları, farklı desenlerle süslü silahlar ve mücevherler üretir.

Y. **650–680** *Durrow Kitabı*, Ada geleneğinde –Roma'dan sonra Britanya'da ve İrlanda'da yaratılan sanat üslubu– en eski tam süslü Hıristiyan İncil metnidir.

SONRA
980 Almanya'da keşişler tezhipli bir elyazması olan *Egbert Dua Kitabı*'nı yaratır.

1880'ler–90'lar Güzel Sanatlar ve El Sanatları (Arts and Crafts) Hareketi, geleneksel Kelt tasarımlarını ve simgelerini metal panellerde, mobilyada ve vitrayda birleştirir.

Keltler desene tutkundu. Karmaşık spiral, geçmeli, hayvan ve bitki tasarımları taş, emaye, çömlek, tunç, gümüş ve altın gibi geniş bir iletişim araçları yelpazesinde yaratımlarını –heykellerden, kazanlardan ve haçlardan silahlara ve mücevhere kadar– süsler. Avrupa'da ilk önce Kelt halklarının, 2.500 yıldan fazla bir süre önce ayrık geometrik ve örgü desenli metal eşya yarattıklarına dair kanıtlar vardır ve arkeologlar Avusturya, İrlanda ve İsviçre'de sit alanlarında Keltlerin sanatına ilişkin kanıtlar bulmuştur.

MÖ 1. yüzyıldan itibaren Roma İmparatorluğu genişleyince, Kelt kültürünün çoğu yok oldu. Yine de Britanya adalarında, özellikle Romalıların dokunmadığı İrlanda'da

Ayrıca bakınız: *Viyana Tekvini* 57 ▪ Gero Çarmıhı 66–67 ▪ Ruthwell Haçı 100 ▪ Utrecht Dua Kitabı 100 ▪ *Kutsal Teslis* 107 ▪ *Trés Riches Heures de Duc de Berry* 162



Bakire ve Çocuk, Kells Kitabı'nın bu sayfasında, imgenin kenarlarını süsleyen zarif, karışık geçmeli örüntülerin karşısına konulunca, kabaca temsil edilmiş gibi görünür.

varlığını devam ettirdi. 5. yüzyılda İrlanda'ya Hıristiyanlığın gelişiyle birlikte Kelt sanatında bir canlanma oldu. Bu canlanma, 6. yüzyıl ile 9. yüzyıl arasında tezhipli elyazması İncillerin yaratılmasıyla en yüksek ifadesine ulaştı. Erken örnekler arasında *Durrow Kitabı* ve *Aziz Columba'nın Militanı (Cathach of St Columba)* vardır. Ama İrlanda dinsel elyazması tezhibinin en güzel örneği *Kells Kitabı*'dır.

Tanrının sözünü bezeme

Erken Hıristiyan ve İrlanda sanatının en büyük hazinelerinden biri olan *Kells Kitabı*, Yeni Ahit'in dört İncil'ini içeren bir elyazmasıdır. Perdahlı dana derisi üzerine yazılmıştır ve 33'e 24 santimetre ebadındadır; başlangıçta sayfalar daha büyüktü ama 19. yüzyılda yeniden ciltleme sırasında kırpıldı. ortaçağ kâtiplerinin sıkça kullandığı güzel, yuvarlak yarı büyük harflerle eşsiz bir hattatlık –siyah, kırmızı, mor ve sarı mürekkeple– sergilenir.

Kitabın hesapsız süslemesi ve örüntüsü özellikle çarpıcıdır. Her İncil'den önce bölüm sayfaları olarak bilinen tamamı süslemeli üç sayfa bulunur. Bu sayfalardan biri, Batı sanatında İsa'nın annesinin ilk temsillerinden biri olduğuna inanılan bir Bakire ve Çocuk imgesini gösterir; diğerlerinde, karşı sayfadaki X-P (Yunancada "İsa" [Hrist] sözcüğünün ilk iki harfi Hi [X] ve Ro [P]) gibi, girdaplı bir çemberler, geometrik örüntüler ve süslemeler bulunmaktadır. Kitabın metin sayfaları hayvan formlarıyla, eşkenar dörtgen ve baklava şekillerle süslüdür. Ayrıca yerli sonsuz düğüm tasarımları, öncesizlik-sonrasızlık düşüncesini ve yaşamın iç-bağlantılılığına Kelt inancını yansıttığı sanılan geçmeli örüntüler de vardır.

Enerjiyle dolu olmak

Kells Kitabı'nda her paragrafın başında bulunan iri büyük harfler, tezhipçiye becerilerini gösterme olanağı sunmaktaydı; bir bilim insanı bunları, "titreşimli [ve] kinetik bir enerji"ye sahip diye tarif etti. Bazen bir sayfada üç ya da dört büyük harf olur; renkleri canlıdır ve çoğu kez dolaşık kuşlara, yılanlara, bitki yaşamına, hatta insan figürlere dönüşen, bazıları kıvrımlı atlayışlar yapan örüntüler oluşturur. Kitapta bu büyük harflerden 2.000 tane kadar vardır ve bunların her biri benzersizdir.

Matta İncil'inin ilk sayfalarını süsleyen düğüm desenler, eşkenar dörtgenler ve eş-merkezli çemberler, pagan Kelt sanat eserinin ayırıcı tasarımını yansıtır. Bununla birlikte *Kells Kitabı* Kelt tasarımını Anglo-Sakson teknolojiyle ve Doğu Hıristiyanlığının imgeleriyle kaynaştırır. Bakire ve Çocuk imgesi, ilk önce Batı'da kendini göstermesine rağmen Mısır'da ilk Hıristiyanların ürettiği 9. yüzyıl Kıpti sanatının ortak bir özelliğidir.

9. yüzyılın ortasında Kelt-esinli tezhipli İnciller çağı gerilemeye başladı. Bununla birlikte, İrlandalı sanatçı keşişlerin muazzam becerisi Britanya'da ve Kıta Avrupa'sında diğer dinsel merkezlere yayılıp, Gotik, Otto ve Romanesk tezhipli elyazmalarını, dua kitaplarını ve Kitab-ı Mukaddesleri etkiledi. 19. yüzyılın ortasından itibaren Kelt sanatına ilgide bir canlanma oldu; bu ilgi, Batı Avrupa'da ve ABD'de serpilip gelişen Güzel Sanatlar ve El Sanatları (Arts and Crafts) Hareketi'nde ve Art Nouveau süslemede ifade buldu. ■

> Burada ilahi majestenin mucizevi bir biçimde çizilmiş yüzüne bakabilirsiniz.
>
> **Gerald of Wales**
>
> ***Topographia Hibernica*, y. 1146–1223**

SAHİDEN İNSAN VE SAHİDEN ÇARMIHTA ÖLEN İSA'NIN AÇIK BİR SİMGESİ

GERO ÇARMIHI (Y. 970)



KISACA

YAKLAŞIM
İnsanlaşmış İsa

ÖNCE

MS 1-3. yüzyıl Bilinen en eski çarmıha gerilen İsa tasviri olan Romalı "Alexamenos grafpito," bir Hıristiyan olan Alexamenos'la alay eder.

586 Süryanice Rabbula İncillerinden tezhipli bir elyazmasında günümüze kalan en eski çarmıha germe, İsa'yı çarmıhın üzerinde canlı gösterir.

SONRA

1000 Törenlerde kullanılan Otto dönemine ait bir *crux gemmata* (mücevherli haç) olan Lothair Haçının, arka yüzüne oyulmuş bir ıstırap çeken İsa vardır.

1310-15 Floransa'da, Giotto'nun Ognissanti Kilisesi'ndeki boyalı ahşap *Çarmıh*'ı, İsa'nın çarmıhtaki acısını ve aşağılanmasını gerçekçi bir biçimde tasvir eder.

Hıristiyanlığın ilk dört yüzyılı boyunca sanatçılar, kısmen çarmıha germe suçla bağlantılı olduğu için, çarmıhta İsa'yı tasvir etmek istemediler. Roma'da bulunan ve çarmıha gerilmiş eşek başlı bir figüre tapan bir adamı tasvir eden Alexamenos graffito'da görüldüğü gibi, çarmıha gerilmiş birine taptıkları için ilk Hıristiyanlarla alay ediliyordu. Bununla birlikte, MS 5. yüzyıldan itibaren, çarmıha gerilmiş İsa imgeleri görünmeye başladı. İlk çarmıha germe tasvirleri ıstırap imalarından sakınıyor ya da en aza indiriyor; onun yerine ilahi bir varlık olarak İsa'ya odaklanıyordu. 6. yüzyıla ait Süryanice tezhipli İncil

Ayrıca bakınız: *Aziz Francesco* dizisi 86–89 ▪ *Maestà* 90–95 ▪ Cloisters Haçı 100–01 ▪ *Kutsal Teslis* 108–11 ▪ Isenheim Altar Panosu 164 ▪ *Merhametli İsa* 172–75



Otto sanatı

Sanat tarihçileri, yapıldığından beri Köln Katedralinde olan Gero Çarmıhı'nı kimin yaptığını bilmiyorlar. 963'ten 1002'ye kadar Kuzey Avrupa'nın çoğunu ve İtalya'yı yöneten hanedandan adını alan Otto döneminde Köln Başpiskoposu Gero tarafından sipariş edildi. Bu dönemde, Karolenj İmparatorluğu'nun sanatsal mirası ve hem İtalyan hem de Bizans sanatına yeni ilgi sayesinde sanat gelişti. Bu dönemin sanatının ayırt edici özelliklerinden biri, insan figürüne ve ifade potansiyeline verilen önemdi. Gero gibi güçlü din adamları, Hıristiyan inanç sanatına yeni bir ilgiyi teşvik eden önemli hamilerdi. Diğer büyük sanat eserleri arasında tezhipli elyazmaları, fildişinden havari gravürleri, altın altar haçları ve yanda resmi görülen 11. yüzyıla ait sandık süsünü de kapsayan güzel metal işleri vardır. Şimdi Almanya'da Essen Katedrali'nde tutulan, tamamı altın varakla kaplı, doğal boyutun dörtte üçü büyüklüğünde ahşap Bakire ve Çocuk heykeli, özellikle dikkate değerdir.

kitabı Rabbula İncillerinden bir imge, çarmıhta İsa'yı iki yanında çarmıha gerilmiş iki hırsızla birlikte gösterir. Etrafları askerlerle çevrilidir; Bakire Meryem ile Aziz Yuhanna dehşet içinde seyretmektedir. Çarmıha gerilen İsa sağdır ama hiçbir acı belirtisi göstermez; vücudu ve başı dik, gözleri açıktır. Mor ve altın bir kaftan giyer – krallıkla ilişkili renkler. İmge İsa'nın ikili doğasını gösterir: Çarmıha gerilen bedeni ölümlü insanlığını temsil ederken, kral kıyafeti ve dingin ifade de ilahiliğini gösterir. Sanatsal çarmıhta İsa temsilleri, sonraki birkaç yüzyıl boyunca bu üslubu izledi.

Ölümlü bir İsa

10. yüzyıla ait Gero Çarmıhı, gerçeğe daha benzer ve ölümlü bir İsa'ya doğru kesin bir kayışın işaretidir. Yüksekliği 187 santimetre ve kol genişliği 165 santimetre olan Gero Çarmıhı, günümüze ulaşan doğal boyutunda en eski çarmıhta İsa heykelidir. Çok güçlü olan eser, ıstırap çekmesiyle, çarmıha asılı bükülmüş vücuduyla, ağırlığı aşağıya çektiği için V şeklini alan kollarıyla insanlaşmış İsa'yı gösterir. Bu İsa ölüdür; gözleri kapalıdır ve başı göğsüne düşmüştür. Böğründeki mızrak yaralarından kan sızar. Şiş göbeği ve omuzlarına doğru gerilen kaslarıyla birlikte sarkan gövdesi, aciz ve son derece insanidir.

Ağaçtan yontulan, boyanan ve kısmen yaldızlı Gero Çarmıhı, Almanya'da Köln Katedrali'nde kendi şapelinde durmaktadır. Gövde, hale ve haç özgündür; süslediği altar ve Barok-üsluplu güneş, 1683'te eklendi.

Gero Çarmıhı'nın yenilikçi insanlaşmış İsa tasviri, sonraki Hıristiyan sanatın çoğu üzerinde köklü bir etki yarattı. 1.000 civarında Almanya'da yapılan ve dinsel törenlerde taşınan Lothair Haçı, çarmıha gerilmiş İsa'yı benzer bir tarzda tasvir eder: Başı düşmüş, vücudu bükülmüş ve yaralarından kan akmaktadır. Daha sonraki sanatçılar giderek daha gerçekçi imgeler üretti; bunların arasında, Floransa'da Santa Maria Novella Kilisesi'nde bulunan Giotto'nun çarmıhı (y. 1288-89) ve Duccio'nun altar panosu *Maestà*'dan (1308) çarmıha gerilme sahnesi de vardır. Acı çeken ve ölümlü İsa ikonografisi, Matthias Grünewald'ın Isenheim Altar Panosu (1512-16), Diego Velázquez'in yağlıboya *Çarmıha Gerilen İsa*'sı (1632) ve Rembrandt'ın *Üç Haç*'ı (1653) gibi farklı ama eşit ölçüde güçlü yorumlarda görülebildiği gibi, zaman içinde giderek sıradanlaştı. ▪

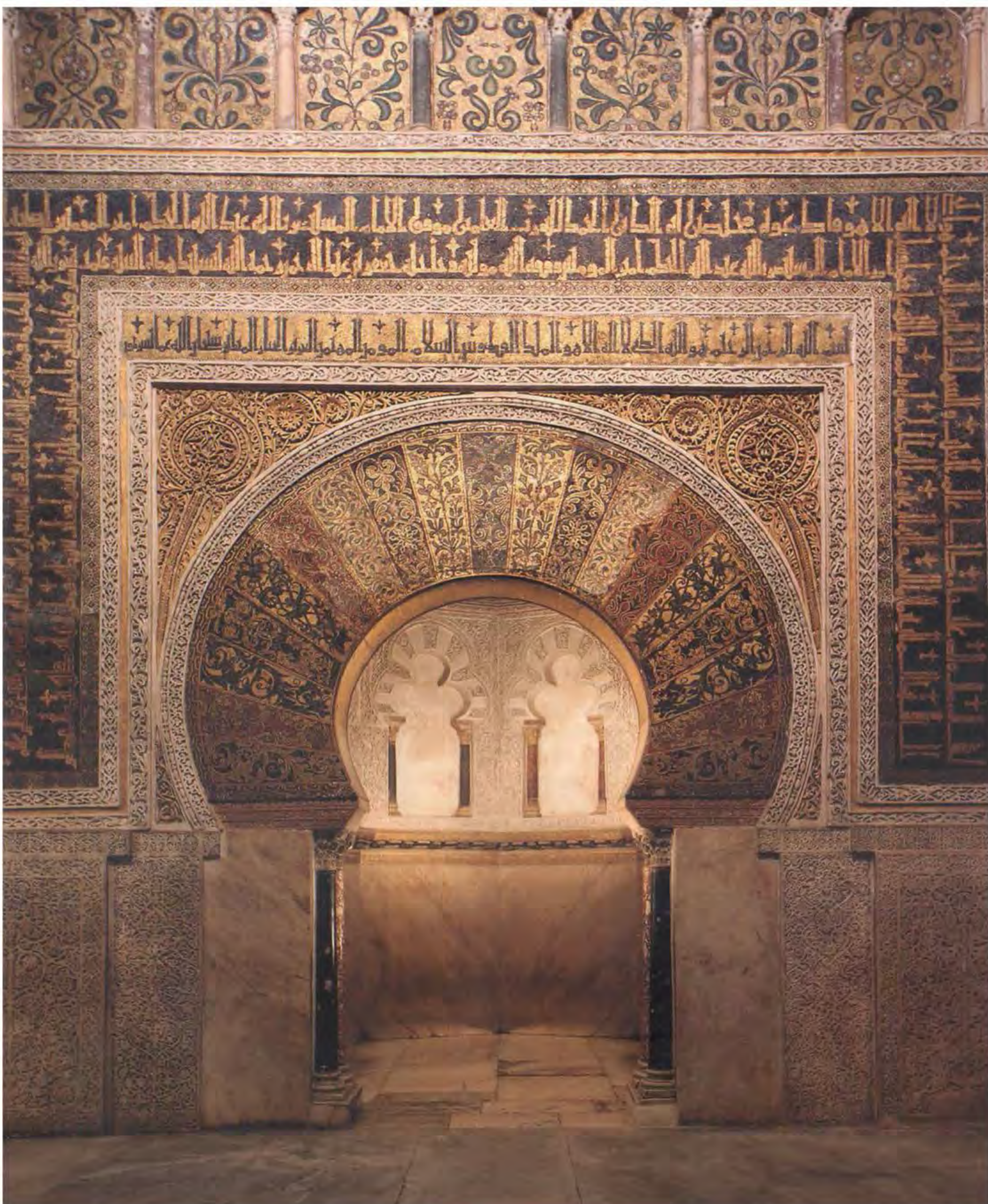
“Muzaffer bir Tanrı olarak değil, daha çok bir maktul olarak çarmıha gerilen İsa.

Annika Elisabeth Fisher

***Decorating the Lord's Table*, 2006**”

MABEDİNİZ MÜMİNİN SIRRINI AÇIĞA VURUR

MİHRAP, KURTUBA BÜYÜK CAMİİ (Y. 961)



KISACA

YAKLAŞIM
İslam sanatı

ÖNCE
692 Bizans üslubuna uygun erken İslami bitkisel (bitki formlarına dayanan) ve geometrik örüntüler, Kudüs'te Kubbetü's-Sahra'yı süsler.

706–15 Bizanslı sanatkârlar Şam'daki Emevi Camii'nde, insan figürlerin bulunmadığı, hayvanların ve kuşların canlandırıldığı mozaik süslemeleri yaratır.

SONRA
1354 İran'da İsfahan'da İmami Medrese kurulur. Mihrabı, arabesk ve hat tasarımlı mozaik çinilerle süslenir.

14. yüzyıl İspanya'da Granada'daki Elhamra Sarayı, güzel bitkisel ve geometrik motiflerle, hat yazılarıyla ve *mukarnasla* (arı kovanı şeklinde kubbe biçimi, çatma tavan) süslüdür.

İslam sanatı 19. yüzyılda Batı'da, Müslüman önderlik altında olan ülkelerde yaratılan, hem dinsel hem de dindışı sanatı kapsayan görsel sanatları tanımlamak için uydurulan bir terimdir. Bu terimle tarif edilen eserler, Hazreti Muhammed'in 7. yüzyılda İslam'ı kurmasından 17. yüzyılda son büyük İslam imparatorluklarının doruğuna kadar uzanan yaklaşık 1.000 yıllık bir dönemi kapsar. İslam'ın çıktığı Arabistan'dan batıda İspanya'ya, doğuda Hindistan'a kadar uzanan bir coğrafi alanda bulunabilirler. İslam sanatı tarihsel ve bölgesel bir çeşitlilik sergilemesine rağmen, birçok ifadesinde zamanı ve mekânı kesen fark edilir üslup öğeleri vardır.

İlk etkiler

İlk günlerinde İslami pratik herhangi bir mimari formu ya da herhangi bir imge tipinin kullanılmasını şart koşmadı. En eski İslami sanat üslupları, Müslümanların Emevi hanedanlığı yönetiminde fethettiği ülkelerin sanatsal geleneklerini ve etkilerini yansıttı. 7. yüzyıla tarihlenen ve olasılıkla Bizanslı patronlara çalışan sanatçılarca yaratılan

> Göze hoş gelen ya da göz kamaştıran her güzellik, Córdoba'ya aittir
> **Stanley Lane-Poole**
> ***The Moors in Spain*, 1888**

Kudüs'teki Kubbetü's-Sahra –İslam mimarisinin günümüze ulaşan en eski örneklerinden biri– mozaikleri, daha sonraki İslam eserlerinin habercisi olan bitkisel ya da bitki benzeri formları ve geometrik örüntüleri canlandırır. Yerel geleneklerden evrilen bu tür öğeler, İslam sanatının ortak özelliği olarak kalır ve İslam sanatını tanımlanabilir kılar.

İslam sanatının altın çağı 750'de, İslam'ın başkentini Şam'dan Bağdat'a taşıyan Abbasi hanedanının hükümdarlığında başladı. Geniş İslam imparatorluğu daha sora parçalanıp, bölgesel olarak güçlü



Figüratif sanat

İslam'da figüratif sanat, yalnızca Allahın canlı varlık yaratabileceği gerekçesiyle engellenmiştir; ama Kuran'da yasaklanmamıştır. Aslında, dindışı İslam sanatında, bir kısmı fethedilen ülkelerde var olan sanat geleneklerinden etkilenen güçlü bir figüratif sanat geleneği vardır. Geç 7. ve 8. yüzyıllardan itibaren özellikle İran'da, Müslüman sanatçılar tıptan astronomiye kadar uzanan konularda, gerçekçi ya da stilize formda tasvir edilen minyatür insan ve hayvan resimlerinin yer aldığı resimli elyazmaları yarattılar. Sanatçılar, 10. yüzyıla ait Farsça destan *Şahname* gibi şiir kitaplarını da resimlediler. Hindistan'da Babür İmparatorluğu döneminde, sanatçılar hükümdarların gerçekçi portrelerini yaptıkça, portre ressamlığı popülerleşti.

Nesneler ve aksesuarlar da, fantastik ejderha ve kadın başlı kuş imgeleri gibi figürlerle ve daha gerçekçi at ve başka hayvan imgeleriyle süslendi.

Ayrıca bakınız: İmparator Justinianos ve İmparatoriçe Teodora mozaikleri 52–55 ▪ *Kells Kitabı* 64–65 ▪ *1561'de Ekber'in Fil Havai ile Maceraları* 161 ▪ *Kompozisyon VI* 300–07

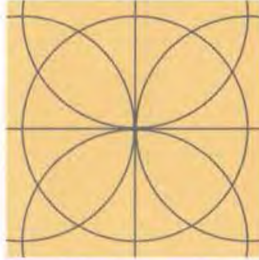
hanedanlıklara bölündü: Mısır'da Fatımiler, İspanya'da Endülüs Emevileri, daha sonra Safeviler, Osmanlılar ve Babürlüler; ama görsel sanatlar gelişmeye devam etti. ortaçağda, Müslüman sanatçılar yapıları parlak seramik ve cam mozaiklerle süsledikçe, zengin bir sanatsal çiçeklenmeye tanık olundu.

Dekoratif sanat

İslam sanatı ağırlık olarak figüratif değil, dekoratiftir; büyük ölçüde örüntüden ve geometriden yararlanır. Kuran yasaklamamasına rağmen, insan ve hayvan tasvirleri uygun görülmez. Hadis yorumları, canlı formlar yaratmanın Allah'a mahsus olduğunu ve ressamların "hayat üflemeye" kalkışmaması gerektiğini öne sürer. Ne Allah ne de Hazreti Muhammed tasvir edilebilir. Bununla birlikte, nesnelerin yüzey süslemelerine, fantastik yaratıklarla birlikte stilize figür motifler sokulur; elyazmalarında –metine görsel yardımcı olarak– ve dindışı sanatta da figürler görünür.

Başlangıcından itibaren İslam ruhani ve ahlaki bir kendiliğin yanı sıra, siyasal ve kültürel bir kendilik de olmuştur. Bununla birlikte, cami ve medrese sanatı İslam'ın temel dinsel inançlarını ifade etmeye ve ruhani odaklanmayı teşvik etmeye hizmet etti. Bunu başarmak için ve figüratif sanattan kaçınmanın bir sonucu olarak Müslüman sanatçılar yaratıcılıklarını, soyut geometrik örüntülerin, bitki ve çiçek tasarımlarının (ya da arabesk) ve hüsnühatın yer aldığı ayrı bir dekoratif sanat geliştirmeye yönelttiler. Bu öğeler İslam mimarisinin ayrılmaz bir parçasını oluşturdu ve İspanya'da Kurtuba Büyük

İslami geometrik örüntüler, iç içe geçen ve tekrarlanan bir dizi basit şekle dayanır. En yaygın şekiller, buradaki örnekte olduğu gibi sonsuz derecede karmaşık tasarımlar oluşturmak için birleştirilebilen, yansıtılabilen ve döndürülebilen daire, kare, yıldız ve çokgendir.



1 Örüntünün merkez noktası belirlenir; noktanın etrafında eşit çaplı beş daire çizilir.



2 Dairelerin kesiştiği nokta kullanılarak orta dairenin içine üç kare çizilir.



3 Üç karenin kesişme noktaları kullanılarak orta daire 24 dilime bölünür.



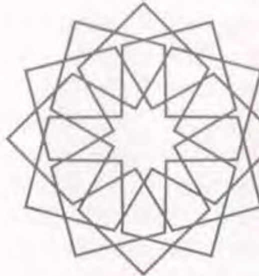
4 Orta dairenin içine daha küçük bir daire çizilir.

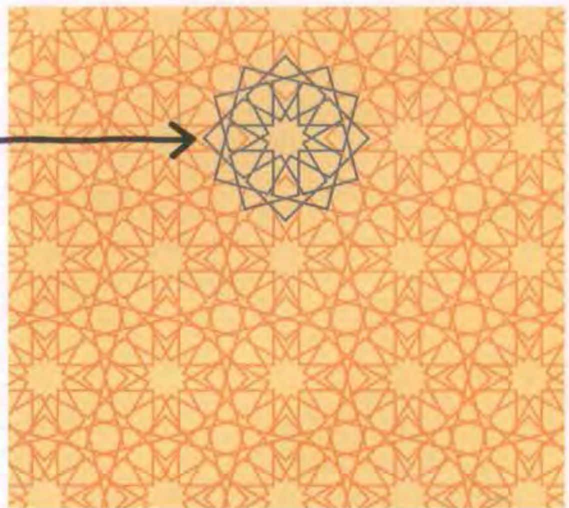


5 Daha küçük dairenin çemberi üzerinde on iki nokta, düz çizgilerle birleştirilip 12 köşeli bir yıldız oluşturulur.



6 Alttaki yapının üzerindeki noktaların arasına kesintisiz bir çizgi çizilip, 12 köşeli bir gülbezek oluşturulur.





7 Kendisi dairelerden, karelerden ve yıldızlardan oluşan 12 köşeli gülbezek, çokgenlerin ve diğer geometrik şekillerin fark edildiği daha büyük, karmaşık, tekrarlayan bir tasarımın parçası olur.



Córdoba'da maksurenin üstündeki sekizgen kubbe (mihrap önü kubbesi) çiçek örüntüler saçan altın mozaikleri, zarif Kufi yazısı ve sekiz köşeli orta yıldızıyla göz kamaştırır.

Camii'nin mihrabında bunların tümü görülebilir.

Geometri ve örüntü

Dört temel şekille –daire, kare, yıldız ve çokgen– başlayan Müslüman sanatçılar, karmaşık tasarımlarda iç içe geçen ve tekrarlayan geometrik örüntüler geliştirdiler. Bu tür geometrik imgeler rastgele değildi. İslam'ın altın çağında Eski Yunanistan'ın ve Roma'nın klasik gelenekleri üzerinde yükselen bilim ve matematik ilerleyip, eşi görülmemiş bir gelişmişlik ve bilgi düzeyine ulaştı. Müslüman sanatçıların geliştirdiği tasarımlar, Allah'ın yarattığı evrenin birliğini ve düzenini simgeleyen estetik geometrinin katı kurallarına dayanmaktaydı.

Bu karışık geometrik imgeler, çoğu kez, sap, yaprak ve çiçeklerden türetilen çiçek ve bitki tasarımlarıyla dönüşümlü olarak kullanılır. Nefis yapraklar, dekoratif bir işleve sahip olmanın yanı sıra, Ortadoğu'nun yarı-kurak ikliminde cennetle de ilişkilendirilir. Daha önceki Bizans geleneklerinden esinlenen bu motifler başlangıçta natüralistti; ama İslami estetik geliştikçe, daha fazla soyutlaştı. 18. yüzyılda, "Doğu" sanatını Batı'ya getiren Napoléon'un Mısır seferinden sonra, basitçe "Arap üslubunda" anlamına gelen arabesk olarak anıldılar.

Hüsnühat da İslam sanatında önemli bir rol oynadı – çoğu kez bitkisel ya da geometrik örüntülerle birlikte. Müslümanların en yüksek sanat biçimi saydığı güzel yazılmış Arapça yazının derin ruhani bir amacı da vardır; Müslümanların yazıya dökülmüş Allah'ın sözü olduğuna inandıkları Kuran'ın önemini yansıtır. Bu nedenle hüsnühat süslemeden ibaret değildir; aynı zamanda, Kuran'ın mesajını Peygamber'e aktarıldığı şekliyle iletmeye de hizmet eder. Hüsnühat yalnızca Arapça yazılır; bu durum, ibadet dili olarak Arapçanın önemini ve İslam kültüründe edebiyatın ve yazının önemini yansıtır. İki ana yazı tipi kullanılır: köşeli Kufi ve daha yuvarlak Neshi.

Sanat ve mimari

Mimari olarak kullanılan geometrik ve bitkisel örüntüler ile soyut hüsnühat formları, dekoratif oyma ya da boyalı çini biçiminde binaları süsler. Ayrıntılı iç içe geçen örüntüler camilerde ve medreselerde kullanıldığında, ruhani tefekküre bir odak sağlar. Bir yorumcuya göre, zahidin "düzenli örüntüler labirentinde kendini kaybetmesini" olanaklı kılıyorlar. Yalnızca camilerin duvarlarını süslemek için değil, camilerin içindeki mihrapları da süslemek için kullanılırlar. Kemerli bir kapı aralığı gibi olan mihrap, cami mimarisinde en önemli öğedir. Bütün Müslümanların namaz kılarken yüzlerini döndükleri kıble-



Çiçek ve bitki örüntüleri, İstanbul'da Topkapı Sarayı'nda bulunun bu karışık çiniyi bezeyen ayrıntılı süsleme gibi, İslam sanatında değişmez bir motiftir.

> Cami, müminin meskenidir.
> **Hazreti Muhammed**

yi gösteren bir girintidir. İmam cemaate namaz kıldırırken mihrabın önünde durabilir ve içbükey şeklinin, sesi yükseltme etkisi vardır. Dinsel önemleri göz önüne alındığı için mihraplar genellikle çok süslüdür, Mekke'ye açılan bir kapı izlenimini güçlendirir.

Kurtuba Büyük Camii

İslami mimarlık sanatının en güzel örneklerinden biri, Güney İspanya'da Kurtuba Büyük Camiinin 10. yüzyılda yapılan mihrabıdır (bu bölge, 8. yüzyılın başından itibaren Emevi hanedanı tarafından yönetilmişti). Şimdi Hıristiyan bir katedral olan caminin ayırt edici özelliği, 856 zarif sütunlu büyük salonudur; sütunların üstünde almaşık beyaz taş ve kırmızı tuğla kullanılan üst üste iki kemer vardır. Üç-sahınlı bir eksenden, 961'de II. Hakem tarafından yapılan mihraba gidilir. Mihrabın önünde *maksure* denilen, hükümdara ve maiyetine ayrılan, birbirine kenetli kemerlerle belirtilen ve zarif bir kubbeyle örtülü, etrafı çevrili bir alan vardır. Mihrabın kendisi, bir *alfiz* yani dörtgen bir çerçeve içine yerleştirilmiş, akan çiçek ve bitki örüntüleri halinde altın ve çok renkli mozaikleriyle göz kamaştıran bir at nalı kemer biçimini alır. Hüsnühat yazılar, *alfiz*'in ince altın ya da siyah tesseralardan (mozaik çiniler) oluşan kenarları boyunca yılan gibi akar. Kufi tarzında yazılan yazılar hem Kuran'dan ayetlere, hem tarihsel ve siyasal açıklamalara yer vermektedir. Kemerin arkasında, tek parça mermerden oyulan deniz kabuğu (Kuran'ın bir simgesi) şeklinde bir çatısı olan gömme bir oda vardır.

Diğer sanatlar ve hünerler

Cami süslemesinde görülen İslami sanat formları dindışı sanatta da kullanılır. Örneğin geometrik örüntülü mozaikler duvar ve tavanlardan avlulara ve çeşmelere kadar her şeyi kaplamada kullanılır. Abbasi hanedanlığından itibaren Müslüman sanatçılar ve zanaatçılar cam, seramik, fildişi, metal ve tekstil de dahil, bir dizi sanat formunda eser ürettiler. 7. yüzyıl ile 13. yüzyıl arasında, çömlekçilikte kullanılan ve porselen etkisi yaratan kalay-kaplama işlemi de dahil, çok sayıda yeni teknik geliştirdiler. Abbasiler döneminde Müslüman sanatçılar, sırın üzerine metal pigmentler uygulanarak süslenen bir seramik ya da cam eşya biçimi olan "sırlı çini" yaptılar. İranlı sanatçılar bu tekniği 10. yüzyılda benimsedi ve ortaçağa gelindiğinde, İslami cam eşyalar Avrupa'da ve Asya'da en gelişmiş cam eşyalarıydı; başlıca üretim merkezleri Mısır, Suriye ve İran'dı. Çoğunluğu tipik geometrik örüntüler taşıyan halılar ve diğer tekstil ürünleri de dünya çapında ünlüydü.

15. yüzyılın sonuna gelindiğinde İslami sanatın altın çağı gerileme halindeydi ama İslami üslubun Avrupa sanatı ve mimarisi üzerindeki etkisi barizdi. Rönesans'tan itibaren tezhipli elyazmalarında, duvarlarda, mobilyada, metal eşyada ve çömlekçilikte, özellikle arabesk motif yaygın bir biçimde kullanıldı. Avrupa ile Müslüman Ortadoğu arasında dekoratif tekniklerin çapraz döllenmesi öyle bir hal aldı ki, eşyaların kökeni çoğu kez belli olmaz. ■



Cami lambaları, 1337 civarında Suriye'de üretilen bu üfleme cam örnek gibi, "yerin ve göğün ışığı" olarak Allah simgeciliğini Kuran'dan ayetlerle birleştirir.



BU, AMACIN ŞEKİLLENDİRDİĞİ BİR ÖYKÜDÜR

BAYEUX DUVAR HALISI (Y. 1070)

KISACA

YAKLAŞIM
Propaganda

ÖNCE
MS 106-113 Roma'da Traianus Sütunu, şahane Roma'nın gücünü vurgulamak için İmparator Traianus'un zaferlerini "çizgi roman" biçiminde kayda geçirir.

Y. 991 Sakson Earl Brithnoth'un dul karısı, Ely Katedrali'ni, kocasının Maldon Savaşı'ndaki yiğitliğini hatırlatan dokuma bir duvar halısıyla birlikte sunar.

SONRA
1801 Jacques-Louis David'in *Alp Dağları'nı Geçen Napoléon*'u, bir atın sırtında kahraman pozunda gösterdiği Napoléon'u yüceltir.

1937 Pablo Picasso'nun *Guernica* tablosu, güçlü bir savaş karşıtı açıklama yapar.

1946 ABD hükümeti, ABD'nin kültürel hiçliğine ilişkin Sovyet iddialarına karşı koymak için Georgia O'Keeffe'nin resimlerini Demir Perde'nin arkasında sergiler.

Ortaçağ sanatının dikkate değer bir başarısı olan Bayeux Duvar Halısı, 1064 ile 1066 arasında İngiltere'de ve Kuzey Fransa'da gerçekleşen, Norman istilası ve İngiltere'nin fethiyle sonuçlanan olayların bir anlatısını sunar. Bugüne kadar Normandiya Dükü William'ın Wessex Kontu Anglosakson Harold karşısındaki zaferinin temel tarihsel anlatımlarından biri sayılan bu duvar halısının olaylara ilişkin görüşü, yine de, tarihçiler tarafından kuşkuyla karşılanır. Masalın öğeleri, Fatih William'ın İngiliz tahtı talebini haklı göstermeye çalışan siyasal propaganda olarak görülebilir.

Duvar halısında önemli bir sahne
Harold'u, iki elini kutsal emanetlerin üzerine koymuş, tahtta oturan William'a yemin ederken gösterir. Latince metin yemini açıklıyor.

Tarih versiyonları

Fetihten hemen sonra Normanlar için yaratılan duvar halısı dev bir çizgi romanı andırır; eni 50 santimetre, uzunluğu 70 metredir. Teknik olarak bir duvar halısı değil, bir işlemedir; çünkü imgeler dokunmamış, keten kumaş üzerine özenle işlenmiştir. İlk bölüm, Fransa açıklarında bir gemi kazasından sonra Norman bir soylu olan Kont Guy'un Harold'u ele geçirmesini gösterir. William'ın fidye vererek kurtardığı Harold, William'ın kızıyla evleneceğine yemin eder – William'ın İngiliz



Ayrıca bakınız: Traianus Sütunu 57 ▪ Constantinus Kemeri 57 ▪ *Breda'nın Teslimi* 178–81 ▪ *Apollon ve Kıtalar* 206–09 ▪ *Marat'nın Ölümü* 212–13 ▪ *Napoléon Eylau'da* 278

tacına hak iddiasını güçlendiren bir hareket. Tartışmalı yemin yalnızca bu duvar halısında ve çok daha sonra bir Norman belgesinde kaydedilmiştir; bu durum, duvar halısının Norman propagandasının önemli bir parçası olabileceğini gösterir.

Harold İngiltere'ye dönüp kral tacı giyince, Normanlar onun yeminine sadık kalmadığını düşünür. Hastings Savaşı'yla ve Harold'un ölümüyle (bakınız karşı sayfada, sol üstte) sonuçlanan bir saldırı başlatırlar. Duvar halısının son paneli kayıptır; ama bazı bilim insanları, William'ın taç giyme törenini göstermiş olabileceğine inanıyor; öyleyse mesajı açıktır: William İngiltere'nin meşru kralıdır ve Harold yalancıdır.

Bayeux Duvar Halısı'nda tasvir edilen olayların yorumu konusunda uzmanlar bölünebilir; ama paha biçilmez tarihsel bir belge olma statüsü kuşku götürmez: Hastings Savaşı'nın tek görsel kaydıdır ve ortaçağ yaşamının giyimi, çiftçiliği, silahları, insanları, hayvanları ve binaları gibi önemli yanlarına ilişkin imgeler sunar. Ne kadar propaganda amaçlı olursa olsun, Anglosakson iğne-işinin doruk noktasıdır.

Bir propaganda aracı olarak sanatın değeri, kahramanca seferleri kutlamak için büyük eserlerin sipariş edildiği Roma İmparatorluğu'ndan beri kabul edilmektedir. Modern çağda, savaş zamanında morali yüksek tutmak ve ulusların algısını yeniden şekillendirmek için devlet-destekli sanat kullanılmıştır: Nasıl ki, Sosyalist Gerçekçilik Sovyet Rusya'nın değerlerini yücelttiyse, CIA de gezici sergilerle ABD kültürünün "üstünlüğünü" vitrine çıkardı. Bireysel sanatçılar da kendi eserlerini kullanıp, savaşın acımasızlığına ve devlet baskısına karşı çıkmaktadır. ▪

Bayeux Duvar Halısı'nı kim yaptı?

Pek çok tarihçi, Bayeux Duvar Halısını, Fatih William'ın üvey kardeşi olan Bayeux Piskoposu Odo'nun 1070 civarında yaptırdığına inanır. Odo'nun kendisi de halının birçok yerinde görünür, özellikle Hastings Savaşı'nda Norman askerleri cesaretlendirirken görülür. Duvar halısı 1077'de adanan yeni katedral için ya da bir şatoda asılmak için istenmiş olabilir. Halının tasarımları, olasılıkla keten bezin üzerine çizildikten sonra işlendi – Fransa'da değil İngiltere'de, bütün Avrupa'da becerileri çok takdir edilen Anglosakson dikişçi kadınların yaptığı bir iş. Tasarımcının, Canterbury'de St Augustine Manastırı'nın başkeşişi Scolland olduğu sanılıyor. 1064'te Normandiya'da Mont Saint-Michel'de kıdemli bir keşişti; dolayısıyla resmedilen yerlerin ve olayların bilgisine sahipti.

> Burada Harold denize yelken açtı ve rüzgârla dolan yelkenleriyle Kont Guy'un topraklarına geldi.
> **Bayeux Duvar Halısı**



RİTİM KOZMOSUN KALP ATIŞININ SESİDİR

ŞİVA NATARACA (12. YÜZYIL)



KISACA

YAKLAŞIM
Hindu heykelciliği

ÖNCE
MÖ Y. 2300 Mohenjo-daro'dan (bugünkü Pakistan) silindir bir mühür, olasılıkla Hindu tanrı Şiva'nın bir atası olan üç-yüzlü, bağdaş kurmuş bir figür gösterir.

MS Y. 550-720 Hindu tanrıların heykelleri arasında, Mumbai'de Elephanta Adasında kayaya oyulmuş mağaralarda Şiva'nın 6 metre boyunda üç başlı devasa bir heykeli vardır.

SONRA
17. yüzyıl Hinduizmin en güzel tapınak heykeli örneklerinden bazıları, Güney Hindistan'ın muhteşem tapınak komplekslerinde görünür.

Zengin ve uzun tarihleri boyunca Hint sanatı ve inancı, ayrılmaz bir biçimde iç içe geçmiştir. Hint alt-kıtasında heykelcilik dinsel sanatın en gözde biçimidir ve ister Hindu, ister Budist, ister Caynacı olsun görkemli ilahi imgelerine yol açmıştır. Pişmiş toprak ve kabartma-kesim heykellerden girişik tunç heykellere kadar, bu yaratımlar karmaşıktır, simgeseldir ve mistiktir.

2.500 yıl kadar önce İndus Vadisi uygarlığından doğan Hinduizm, Gupta Hanedanlığı zamanına (MS Y. 320-550) gelindiğinde resmi bir din olarak kabul edilmişti. Çoğu kez altın çağ olarak nitelenen Gupta dönemi, Kuzey Hindistan'da kültürel bir çiçeklenmeye tanık oldu. Bu sürede üç ana Hindu tanrının, Brahma, Şiva ve Vişnu'nun, toprak tanrıça Devi ve Şiva'nın fil başlı oğlu Ganeşa gi-

Ayrıca bakınız: Riace Savaşçıları 36–41 ▪ Gandhara'dan Ayakta Duran Buda 44–47 ▪ Nio tapınak muhafızları 79 ▪ Benin Tunçları 153

bi cisimleşmeleri ve eşleriyle birlikte, sayısız kabartmaları ya da tek-duran oymaları yaratıldı. Birçok oyma, tanrıları çok-yönlülüklerini simgeleyen çok-başlı, çok-yüzlü, çok-kollu ya da bacaklı gösterirdi; Hindu heykelciliğinin bu özellikleri, yüzyıllarca sürdürüldü.

Kozmik dans

Çola Hanedanlığı'nda (y. 860-1279), özellikle tunç tapınak heykelleri biçiminde Hindu sanatının en güzel eserlerinden bazıları yaratıldı. Tunç heykel Çola dönemine gelindiğinde zaten iyice yerleşmişti; ama bu dönemin örnekleri, güzellikleri ve zarifllikleriyle dikkate değerdir. Bunların en ünlüsü, dansın tanrısı Nataraca olarak kişileşen Şiva'nın heykelidir. Şiva kozmosun hem yaratıcısı hem de yıkıcısıdır ve bu temsilde, neşeli hareketleriyle yaşamı simgeleyen ilahi dansçıdır. Dansın ritmi, kozmozda iyi ile kötü arasındaki dengenin bir metaforudur.

Şiva bir ateş çemberiyle çevrili dört kollu bir tanrı olarak tasvir edilir; ateş çemberi, döngüsel zamana Hindu inancını yansıtan kozmosun sürekli yaratılması ve yıkılmasını temsil eder. Dans ederken, sağ üst elinde küçük bir *damaru*, yani davul vardır; yaratılışın ritmini çalıyor. Sol üst elinde ise *agni*, yıkımın ateşi vardır. Sol alt eli göğsünden çapraz inip, korumayı belirten bir hareketle yukarıya kaldırılan sol ayağını işaret eder; sağ ayağı, cüce benzeri bir figürle, cin Apasmara'yla temsil edilen bilgisizliği ezer. Şiva'nın hareketleri, ona inanmanın, bilgisizlikten ve yanılsamadan kurtulmanın yanı sıra, selamete kavuşma olanağın da sunduğunu gösterir.



Vişnu, 12. yüzyıla ait zarif taş heykelinde öznitelikleriyle birlikte görünüyor: varoluş döngüsünün simgesi bir çark ve her şeyin kaynağı olan sarmal deniz kabuğu.

Şiva Nataraca'nın heykeli, Hindu heykelciliğinin bir şaheseridir – tanrının yalnızca hareketini değil, mistisizmini ve gücünü de iletir; Hindu sanat formunun zenginliğini ve karmaşıklığını da özetler.

Tapınak heykelciliği

12. yüzyılın sonundan itibaren Müslüman istilacılar, Hindistan'ın kontrolünü tedricen, önce kuzeyini, sonra güneyini ele geçirdi. Babürlüler yönetiminde minyatür resim sanatı gelişti ve alt-kıtanın sanatı hem İslami hem Hindu etkileri yansıttı. Bununla birlikte, 15. yüzyıldan itibaren Hindu tapınak sanatı ve heykelciliği, özellikle Güney Hindistan'ın Tamil Nadu bölgesinde bir yeniden doğuş yaşadı.■

Yaratmanın kuralları

Hint sanatçılar bir imge ya da bir heykel üretirken, basit bir sanat eseri değil, ritüellerde ve törenlerde kullanılacak, ibadetin bir odağı işlevi görecek kutsal bir nesne yaratmaya koyulurlar. Hindular, bu tür imgeleri, ilahi varlığın bir cisimleşmesi sayarlar.

Hindu bir imge ya da heykel yaratmak, eski metin *Shilpa Shastras*'da (El Sanatlarının Kuralları) belirtildiği gibi, katı kurallara tabidir. *Şastra*, oranlar, hareketler, öznitelikler, yüz ifadeleri ve özellikleri, renk ve giysi konusunda kesin talimatlar verir – farklı dönemlere ait Hint heykellerinin birbirine benzer görüntüsünün nedeni budur.

Bir imge yaratıldıktan sonra, bir *murti*'yi (tanrının imgesi) salt bir nesneden ilahlığın cisimleşmesine dönüştürmek için bir *prana pratishtha* yani "yaşamın kurulması" töreni, bir tapınak rahibi tarafından, yanan tütsüler ve söylenen *mantra*'lar eşliğinde düzenlenir.

> Bu, dünyanın son gecesindeki dansıdır.
> **Benjamin Rowland**
> ***The Art and Architecture of India*, 1967**

BİTEN HEYKELLER, BELİRTİLEN YERLERİNE YÜRÜYEREK GİTTİLER

PASKALYA ADASI HEYKELLERİ (Y. 1200)



Arkaları denize dönük duran Paskalya Adası'nın yekpare insan-benzeri formları, *moai*, eskiden Rapa Nui'yi (yerli Polinezya halkının adaya verdiği ad) yöneten reislerin ruhlarının anıtsal temsilleridir.

En eksi *moai*'nin 700-850 civarına ait olduğunu sanılmaktadır; ama pek çoğu 1050 ile 1500 arasında üretilmiştir. Yaklaşık 900 tanesi bugün varlığını sürdürmektedir. En uzunu yaklaşık 10 metre olmasına rağmen, çoğunun yüksekliği 3 ile 6 metre arasında değişmektedir. Büyük kafaların düzleştirilmiş özellikleri, kalın kaşları, derin göz çukurları ve uzun çeneleri vardır; bu özellikler, heykellere gururlu bir görüntü kazandırır. Kafalar uzun gövdelerin üzerinde durur; alçak kabartma kollar vücuda yapışıktır. Geçmişteki reislerin ve onların halk ile tanrılar arasında aracılık yapma güçlerinin genel temsilleri olarak heykellerin ululandığı düşünülüyor.

Bazalt kazma kullanan yetenekli zanaatçılar *moai*'yi, Rano Rafaku yanardağının krater duvarlarından, sertleşmiş, sarı-gri volkanik külden yonttular. *Moai* sonra sahile taşınıp, tören kaidelerinin - *ahu*- üzerine yerleştirildi. Bazı tahminlere göre ağır heykeller, adalılar tarafından "yürütülerek", yana ve ileriye kakılarak taşındı. Adalılar ise, kutsal *moai*'nin kendi başlarına kendi *ahu*'larına yürüdüklerine inanırdı. ■

KISACA

YAKLAŞIM
Ata kültü

ÖNCE
MÖ y. 3800 Aborjin Avustralyalılar, Batı Avustralya'da mağara duvarlarına atalarının ruhlarının resimlerini *(Wandjina resimleri)* yaparlar.

MÖ y. 2613 Mısırlı sanatçılar, benzerinin kralın ruhunu yakalayabileceği inancıyla, Kral Zoser'in portre heykelini yaratır.

SONRA
19. yüzyıl Endonezya'da Sulawesi'de Toraca heykeltıraşlar, ölülerinin ağaç ya da bambudan oyma kuklalarını *(tau tau)* yaparlar.

19. yüzyıl Afrika'nın Tanganika Gölü bölgesinde Tabwa heykeltıraşlar, yaşayan hükümdarların iktidarını güçlendireceğine inanılan zarif ahşap ata figürleri *(mikisi)* yaratır.

Ayrıca bakınız: Willendorf Kadını 20–21 ■ Prens Rahotep ve karısı Nofret 26–31 ■ Tanrıça Coatlicue 132–133 ■ *Tanrının Günü* 281 ■ *Tek Biçim* 340

YAŞAM VE ÖLÜM, BAŞLANGIÇ VE SON

NIO TAPINAK MUHAFIZLARI (1203), UNKEI

6. yüzyılın ortasında Budizmin Japonya'ya gelişi, yüzyıllar içinde büyük sanat eserlerinin yaratılmasına yol açtı. Bussi ("Budist Ustalar") olarak bilinen heykeltıraşlar yalnızca Buda'nın değil, ilahların, muhafızların ve Budist gelenekteki diğer figürlerin de olağanüstü heykellerini yaptılar. Bazı anlatımlara göre, ömrünün son yıllarında Kuzeydoğu Hindistan'da dolaşırken Buda'ya eşlik eden hayırsever Hindu muhafız tanrılardan Nio da, heykelleri yapılanlar arasındaydı. Nio, Japonların benimsediği Hindu tanrılardandı ve Budist tapınakların girişine iki Nio figürü yerleştirilirdi; orada kötülüğün güçlü caydırıcıları olarak nöbet tutuyorlardı.



En ünlü Nio figürleri, Unkei'nin (1223'te öldü) yarattıklarıdır. Japonya'nın eski başkentlerinden Nara'da Budist heykelciliğin Kei okulunun lideri olan Unkei, kendi zamanının en nüfuzlu sanatçısıydı. Japonya'nın şogunlar (askeri diktatörler) tarafından yönetildiği ve samuray savaşçılarının yükselişine tanık olan Kamakura döneminde (1185-1333) yaşadı. Unkei'nin heykelleri, zamanın ruhuna uygun olarak, 13. ve 14. yüzyılda Japon Budist heykeltıraşlığı üzerinde güçlü bir etki yaratan yeni, kahramanca, dinamik bir gerçekçilik sergiledi.

Unkei'nin Nara'da, Todai-ji Tapınağı'nın büyük güney Kapısında yer alan ağaç oyma iki muhafız figürün boyları 8 metreden fazladır ve ağırlıkları yaklaşık 7 tondur. Kaslı bedenleri, belirgin damarları ve tombalak, etli yüzleriyle korkutucudurlar ve savaşçılara benzerler.

Kei okulunun diğer büyük heykeltıraşı Kaikei ve yardımcılarıyla birlikte çalışan Unkei'nin, heykelleri tamamlaması iki aydan fazla sürdü. *Yosegi* olarak bilinen ve dinamik pozlar yaratmaya olanak veren bir teknik kullanılarak yapıldılar; ağaç parçalar ayrı ayrı yontulduktan sonra, birleştirildi. Geleneğe uygun olarak kapının sağında duran figürün ağzı açıktır; bütün şeylerin başlangıcını simgeler. Soldaki muhafızın (resimde görülen) ağzı kapalıdır, şeylerin sonunu temsil eder. ■

KISACA

YAKLAŞIM
Muhafız ruhlar

ÖNCE
711 Günümüze ulaşan en eski Nio muhafız heykeller, Nara'ya yakın Horyu-ji Tapınağı'nda yaratılır.

733 Yıldırım kullanan muhafız tanrı Şukongojin'in boyalı kilden doğal büyüklükte heykeli, Nara'da Todai-ji Tapınağı için yapılır.

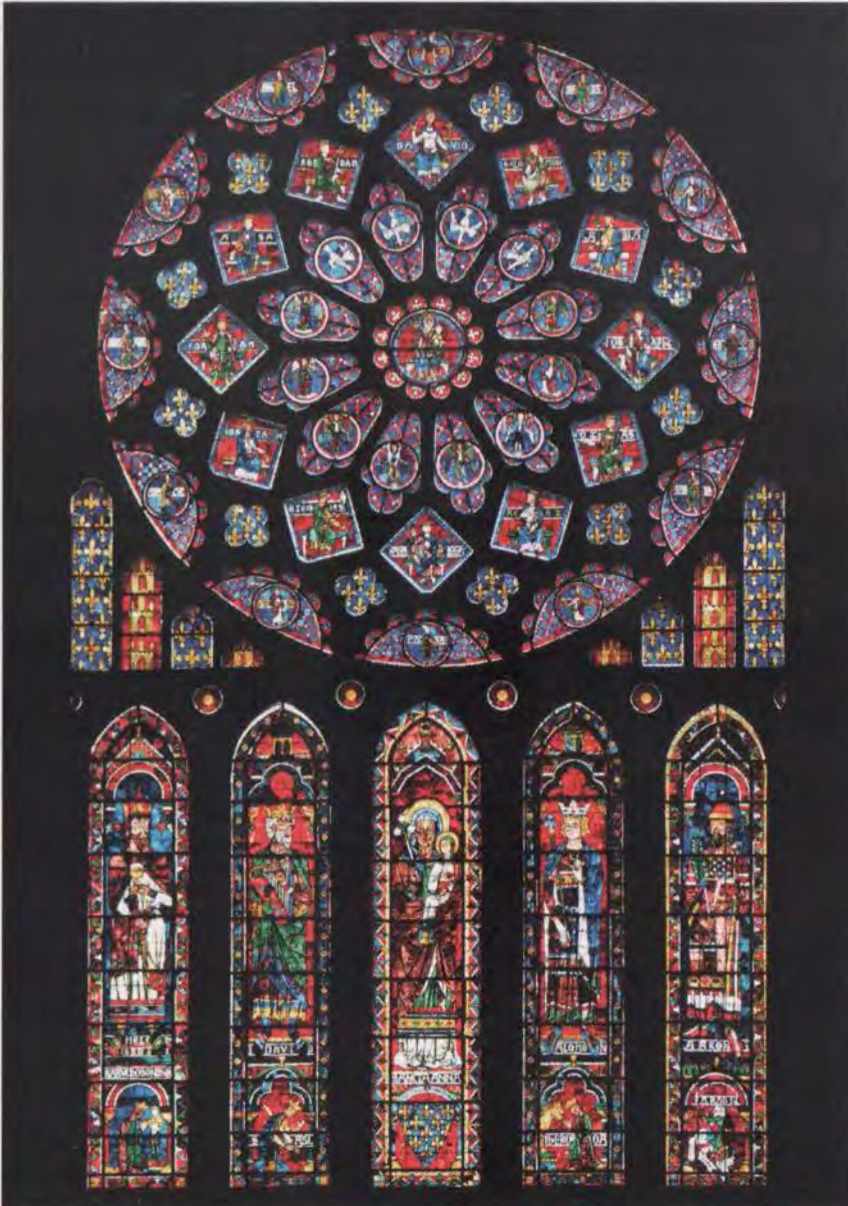
1064 Japon heykeltıraş Çosei, Kyoto'da Koryu-ji Tapınağı'nı korumak için, şifa verici Buda'nın muhafızı olan On İki İlahi General'in doğal büyüklükte heykellerini yapar.

SONRA
Erken 14. yüzyıl Japonya'da Sakai'de, Ebaradera Tapınağı'nın kapısını korumak için korkutucu bir ahşap Nio heykeli yontulur.

Ayrıca bakınız: Gandhara'dan Ayakta Duran Buda 44–47 ▪ Şiva Nataraca 76–77 ▪ *Altı Trabzonhurması* 101 ▪ *Şin-Ohaşi Köprüsünde ve Atake'de Ani Sağanak* 254–55

IŞIK OLSUN

VİTRAY (Y. 1220), CHARTRES KATEDRALİ



KISACA

YAKLAŞIM
Gotik sanatta ışık

ÖNCE
Y. 800-20 İtalya'da Volturno'da, San Vicenzo Manastırında renkli pencere camı kullanılır.

Y. 1065 Almanya'da Augsburg Katedrali'nde peygamber Daniel'i tasvir eden vitraylar, hâlâ yerinde duran en eski örneklerdir.

SONRA
1405-45 Rönesans sanatçıları, Floransa Katedrali için Kitab-ı Mukaddes'ten olayları tasvir eden vitraylar tasarlar.

1860'lar Ön-Raffaellocu İngiliz sanatçı William Morris, vitray tasarımlarıyla ortaçağ sanatına ilgiyi canlandırır.

1974 Rusya doğumlu Fransız sanatçı Marc Chagall, Reims Katedrali için üç yeni vitray tasarlar.

Işığın özelliklerinden yararlanmak için sanatçılarca tasarlanan vitraylar, 12. ve erken 13. yüzyılda Gotik mimari ve sanat döneminde en görkemli ifadesine ulaşan eşsiz bir dinsel sanat biçimidir. Cam imalatında daha sonraki gelişmelere rağmen, Chartres Katedrali'nin vitrayları gibi ortaçağ yaratımları, eşine pek rastlanmayan şaheserlerdir.

Pencere camı MS 1. yüzyıldan beri kullanılmaktaydı ve İtalya'da erken 9. yüzyıla tarihlenen kiliseye ait renkli pencere camı parçaları bulunmuştur. Bununla birlikte, mimarlıktaki gelişmeler, vitrayı kiliselerle

Ayrıca bakınız: Mihrap, Kurtuba Büyük Camii 68–73 ▪ *Maestà* 90–95 ▪ Wilton İki-kanatlı Altar Panosu 98–99 ▪ *Son Yargı* alınlık tablası 100



Chartres Katedrali'nin **çapraz sahını** ince sütunlar üstünde yükselen kaburgalı tonozları ve iki kat vitrayları gösterir. Dış duvarlar, geniş cam alanlardır.

ve diğer binalarla bütünleştirmeyi olanaklı kıldı.

Gotik devrim

12. yüzyılda Fransa'nın kuzeyinde başlayıp Kuzey Avrupa'ya yayılan yeni mimari tipi, başlangıçta "Fransız işi" (*opus francigenum*) olarak bilinirdi. Yüzyıllar sonra Rönesans mimarları, Roma İmparatorluğu'nu istila eden barbarlara, Gotlara, göndermeyle, küçümsemek amacıyla "Gotik" adını verdiler. Ama bu üslup barbar olmaktan çok uzaktı; Romaneskin yükselen, zarif, üstün vasıflı bir evrimiydi.

Romanesk kiliselere özgü olan beşik tonozlar ve yuvarlak kemerler, ağırlıklarını taşımak için aşırı kalın duvarları gerektirmekteydi. Duvarlarda delik açmak, duvarları zayıflatmaktaydı; bu yüzden bu yapılarda pencereler az ve küçüktü, iç mekân da loştu. Gotik üslup gelişince mimarlar, katedrallerin ve kiliselerin iç mekânlarını açıp ışık ve alan yaratan teknikler ve düşünceler denediler.

Yuvarlak kemerlerden daha az yanal basıncı olan ve bu nedenle farklı büyüklükte açıklıklara uyarlanabilen sivri kemerler benimsendi. Tonozların ağırlığını sütunlara ve ayaklara dağıtmak için taş kaburga kullanıldı; böylece yük taşıyan kalın duvarlara artık gerek kalmadı. Gotik dönemin en büyük mimari yeniliklerinden biri, mimarlığın potansiyelini dönüştüren payanda kemerdi – bir dış destek. Payanda, ayağı ile desteklediği duvar arasında bir kemer ile büyük, serbest duran bir bloktan oluşuyordu. Çatının ağırlığından gelen yanal kuvvetler kemer aracılığıyla duvarlardan payandalara aktarıldı, böylece yüksek çatılı ve yüksek iç mekânlı katedrallerin yaratılmasına olanak sağlandı.

Işık duvarları

Duvarların yük taşıması artık gerekli olmadığı için, neredeyse ortadan kalkabilirlerdi. Gotik mimarlar ve sanatçılar sütunlar arasındaki boşlukları pencere olarak kullanıp iç mekânın kasvetine ışık ve renk getirme olanağı buldular – kuzey Avrupa ülkelerinde özellikle önemli bir faktör.

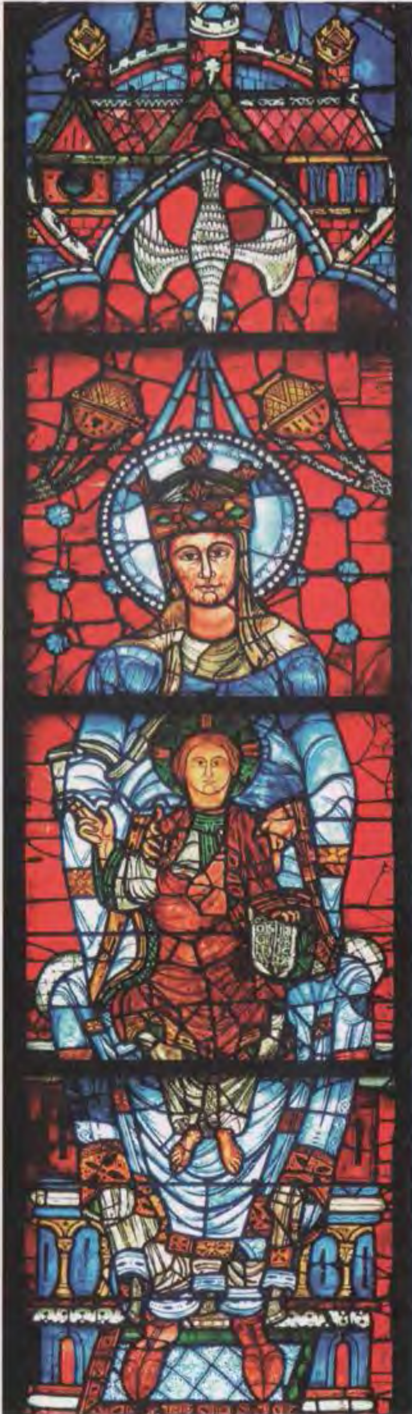
Kaburgalı tonoz, sivri kemer, payanda kemer: Bu üç temel yenilikle birlikte mimarlar ve sanatçılar, dikeyliği ve ışığı ifade eden yüksek tonozlu katedraller yaratma yarışına girdiler. Dikey yükseklik Cennet özlemini temsil ederken; Sahte

Camla çalışmak

Vasıflı ortaçağ zanaatçıları ve sanatçıları pencereleri için zengin bir renk paleti kullandılar: sarılar, yeşiller, kırmızılar, morlar ve canlı maviler. Renkler, erimiş cam karışıma metal oksit kimyasallar eklenerek elde ediliyordu. Kobalt eklenince canlı bir mavi; bakır eklenince mavi ve yeşil; manganez ya da nitel eklenince mor; kurşun eklenince ayva sarısı elde ediliyordu. Kırmızıyı elde etmek daha zordu ve altın eklemeyi gerektiriyordu. Temel karışımı çeşitlendirmek ve farklı boyalar eklemek tonları güçlendirebiliyordu.

Chartres'nin ve diğer katedrallerin Gotik sanatçıları için vitray, çalışılması zor bir araçtı. İşlem yalnızca camın üretilmesini, renklendirilmesini ve kesilmesini değil, imge ve anlatı yaratacak şekilde örüntü ve renk düzenlemesini de gerektiriyordu. Küçük cam parçaları kurşun bantlarla birleştirilirdi. Dinsel ikonografi oluşturuluyordu ama sanatın bu tipi, heykel ve resim gibi diğer sanat biçimleriyle yaratılabilenle aynı figüratif gerçekçiliği üretemezdi. Yine de imgeler cesur, dramatik ve çoğu kez olağanüstü derecede ayrıntılıydı.





Notre Dame de la Belle Verrière'de (12. yüzyıl) Meryem'in kıyafeti yoğun, parlak bir mavidir; bu renk, Chartres'ın pencerelerinin o kadar ayırt edici bir özelliğidir ki, "Chartres mavisi" olarak bilinir.

> Yüksek Gotik tavan başımın çok üstünde bir kemer oluşturmaktaydı ve vitraydan gelen ışık neredeyse loştu – her şey sakin, vakur ve dinseldi.
>
> **Bayard Taylor**
> ***Views A-foot*, 1846**

Dionysos olarak bilinen Hıristiyan filozof ve teoloğun yazdıklarına uygun olarak, ışığın da ilahi olanı cisimleştirdiğine inanılmaktaydı. Kitab-ı Mukaddes'te ışık Tanrı'yla, İsa'yla, yaşam, iyilik ve hakikat gibi kavramlarla ilişkilendirilir. Bu yüzden Gotik katedrallerin dokusu, Hıristiyan inançlara fiziksel şekil kazandırmaktaydı. Renkli ışığın içeri girmesine olanak veren vitraylar, yeni mimarinin ayrılmaz bir simgesel ve dekoratif özelliği haline geldi.

Işıkla resim yapmak

Gotik katedrallerin en görkemlilerinden biri, Kuzey Fransa'daki Chartres Katedrali'dir. Büyük ölçüde 1194 ile 1250 arasında inşa edilen katedralin uzunluğu 130, genişliği 32 metredir ve Fransız Gotik mimarinin en güzel örneklerinden biridir. Ferah orta sahını, batı ucundan doğudaki apsise kadar kesintisiz bir görüş sunar. Katedralin iç mekânı dikkate değerdir: Vitraylı iki yüksek katı vardır. Işık doğrudan girmez; muhteşem vitraylardan süzülür. Sonuçta, iç mekân ışıkla dolup taşmaz; aksine bir sürü zengin, yarı-saydam renkle ruhani bir yoğunluk akla gelir.

Ortaçağ vitrayları dekoratif, öğretici ve simgeseldi. Güzel olmanın yanı sıra, Kitab-ı Mukaddes öykülerinin okuma bilmeyen bir cemaati eğitmeyi amaçlayan illüstrasyonları olarak da "okunabilirdi". Bir amaçları da atmosfer yaratmaktı.

Chartres'da, çoğu 1205 ile 1240 arasında yaratılan ve takılan 176 vitray vardı; bunların yaklaşık 150'si hâlâ varlığını sürdürmektedir. Vitrayların en ünlüsü, 12. yüzyıla ait Notre Dame de la Belle Verrière'dir (Güzel Pencerede Hanımefendimiz); 1195'te katedrali büyük ölçüde yok eden yangında yalnızca dört pencereden biri kurtulmuştur. Canlı kobalt mavisi bir kıyafet giyen Bakire Meryem'in bir imgesi pencerenin ortasına yerleştirilir; tahtını melekler tutuyor ve Kutsal Ruh bir güvercin biçiminde kafasının üzerinde süzü-



lüyor. Kenarlarda, İsa'nın yaşamından olayları tasvir eden bölümler (sonradan eklenen) vardır.

Mızrak uçları ve güller

Yan sahınların her açıklığında ve koro yerinin etrafındaki geçitte, büyük bir mızrak ucu (sivri) pencere vardır; pencerelerin çoğunun yüksekliği yaklaşık 8 metredir. Olağanüstü derecede karmaşık olan bu pencereler Eski ve Yeni Ahit'ten öyküleri, azizlerin yaşamından olayları ve burç işaretleri gibi simgesel imgeleri resmeder. Bazılarında yerli esnafın ve işçilerin, taş ustalarının ve marangozların resimleri vardır. Payanda kemerler sayesinde orta sahının tavanı, yan sahınlarınkinden yüksektir ve üst katın tamamı pencereyle kaplıdır – tepe penceresi. Aslında her tepe penceresi, üstünde küçük bir gül pencere bulunan iki mızrak ucu pencereden oluşur. Bunlar çok yüksek ve izleyenden çok uzak oldukları için, alttaki pencerelerden daha az karmaşıktırlar ve bireysel azizlerin, peygamberlerin, kralların ve soyluların imgelerini tasvir ederler.

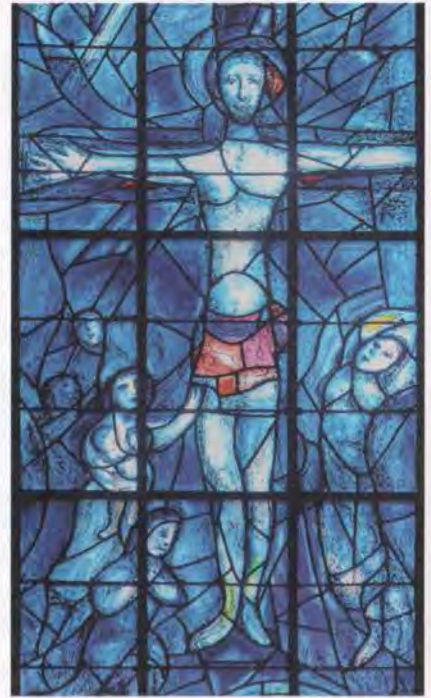
Chartres Katedrali üç tane dairesel büyük gül penceresiyle de ünlüdür. Bunlardan biri, kuzey çapraz sahınında bulunan (s. 80'de gösterilen), ortada Eski Ahit'ten figürlerle çevrili Meryem ve bebek İsa'yı resmeder; güney çapraz sahınında bulunan diğerinin bir Yeni Ahit teması vardır ve bir Kıyamet görüşünü içerir. Batı çapraz sahınındaki gül penceresi ise, mahşer gününü tasvir eder. Bunun altında, 12. yüzyılda yaratılan ve yangından kurtulan üç mızrak ucu pencere vardır; İsa'nın Çilesini, İsa'nın Bebekliğini ve bir Yesse Ağacını (popüler bir ortaçağ teması) gösterir.



Zanaatçı sahneleri –bazıları, o tikel pencereyi bağışlayan bireyleri ya da loncaları temsil eder– Chartres'da bazı pencerelerin alt panellerinde tasvir edilir.

Cam ve taş vizyonları

13. yüzyılda bütün Avrupa'da sayısız kilisede ve katedralde güzel vitraylar yaratıldı; örneğin Fransa'da Reims, Belçika'da Bruges ve İngiltere'de Canterbury. Vitray dekoratif ve öğretici şemaların ayrılmaz bir parçasını oluşturdu ama bu büyük yapıların görsel bütünlüğü içinde yalnızca bir öğeydi. Özellikle heykel, neredeyse organik bir biçimde mimarlıktan doğmuş gibiydi. Ana giriş kapıları, hem uygulama hem teolojik tema bakımından karmaşık tasvirler için önemli bir alandı. Sütunlardan figürler çıktı ve lentolara, kapı aralıklarının üstündeki ve etrafındaki boşluklara sahneler yontuldu. Heykelleri ve vitraylarıyla, yüksek dikeyliği ve ışığıyla Gotik katedral, tek bir tutarlı görüşü ifade eden bir sanat eseriydi.



Marc Chagall, 1974'te Reims Katedrali için üç yeni vitray tasarladı. Kobalt mavisi bir zemin üzerine sıçrayan boyalarla, eski ile modernin bir kaynaşmasına ulaşmış.

Vitray sanatı, Floransa'da katedralin görkemli pencerelerini tasarlayan Donatello ve Lorenzo Ghiberti gibi sanatçılarda Rönesans'ta da devam etti. 19. yüzyılda Britanya'da Gotik diriliş, William Morris ve Edward Burne-Jones gibi sanatçıların ürettiği vitraylara tanık oldu. ■

GÜÇLÜ BİR KLASİK RUH KENDİ FORMLARINI HAREKETE GEÇİRİR

PİSA VAFTİZHANESİ VAİZ KÜRSÜSÜ (1259), NICOLA PISANO



KISACA

YAKLAŞIM
İlkçağın dirilişi

ÖNCE
y. 1130 Fransız heykeltıraş Gislebertus'un yaptığı *Havva*, ilkçağdan bu yana Avrupa'da görülen ilk büyük çıplak heykeldir. Daha sonra ortaçağ sanatının şaheserlerinden biri olarak selamlanır.

1178 İtalyan heykeltıraş Benedetto Antelami, Parma Katedrali'ni İsa'nın çarmıhtan indirilişinin bir alçak-kabartmasıyla süsler. Antelami, ilkçağa kadar geri giden yerel gelenekleri birleştirir.

SONRA
1301 Nicola Pisano'nun oğlu Giovanni Pisano babasının üslubunu devam ettirir ama Pistoia'da Sant'Andrea'nın vaiz kürsüsüne daha enerjik bir yaklaşım getirir.

1403–24 Lorenzo Ghiberti'nin Floransa'da vaftizhane için yaptığı tunç kapılar üslup bakımından Gotiktir ama ilkçağ farkındalığını da sergiler.

13. yüzyılın ortası, Batı sanatında yeni bir dinamik üslup olarak tarif edilen şeyin İtalya'da doğuşuna tanık oldu –ilkçağın sanat geleneklerinin dirilişi ve dönüşü. Yeniliği yapan, bazılarınca İtalyan heykelciliğinin kurucusu sayılan Nicola Pisano'ydu. İlk önemli eseri, Pisa Vaftizhanesi'ndeki vaiz kürsüsü, geniş bir motif ve üslup yelpazesine seslenip, özellikle eski Yunanistan ve Roma'nın klasik gelenekleri ile Fransız Gotik sanat ve mimarinin parlak bir asimilasyonunu sergiledi.

Ayrıca bakınız: Asur aslan avı kabartmaları 34–35 ▪ Marcus Aurelius 48–49 ▪ Junius Bassus Lahti 51 ▪ Santa Trinità Madonna 101 ▪ *İshak'ın Kurban Edilişi* 106 ▪ Avusturyalı Maria Christina'nın Mezarı 216–21



Müneccim Kralların Tapınması'nda, vaiz kürsüsünün İsa'nın yaşamını tasvir eden beş panelinden biri, Pisano klasik üsluptan yararlanır; figürleri natüralist ve tenseldir ve insan duygu iletir.

Vaiz kürsüsü serbesttir ve altıgen şeklindedir -kendi başına radikal bir kopuş; çünkü zamanın pek çok vaiz kürsüsü dörtgendi. Altı kenarlı biçimi, sekizgen vaftiz kurnasıyla ve vaftizhanenin yuvarlak şekliyle uyumludur. Kürsünün beş paneli İsa'nın yaşamından olayları tasvir eder; altıncısı, merdiven yuvasına olanak sağlamak için açıktır. İçerik Hıristiyan olmasına rağmen, panellerin heykelle anlatıları, katedralin bulunduğu alanda çokça bulunan eski Roma lahitlerinde (taştan tabut) görülen sahneleri hatırlatır. Bazı durumlarda Pisano doğrudan ödünç alır: Madonna'sı, bir lahtin üzerindeki Phaedra figüründen alınmıştır; Yunan şarap ve bereket tanrısı Dionysos, Hıristiyan rahip Simeon olur; klasik kahraman Hercules, Hıristiyan metanetin bir kişileşmesine dönüştürülür.

Pisano'nun figürleri Roma tarzı tunik giyer; baş örtüleri klasik üsluba uygun yontulmuştur. Figürler hem güzeldir hem gerçekçidir; vücutları hareketi ve zarafeti akla getirir.

Mermer oyma olan kürsü, insan ve hayvan figürleri oyulmuş bir kaideye dayanan ve etrafı altı sütunla çevrili bir orta sütunla desteklenir; sütunların üçü, yontma aslan ve avlarına dayanır – Hıristiyanlığın paganizm karşısındaki zaferinin simgesi. Gotik kemerleri destekleyen yarı-korint üslubu sütun başları, klasik Roma üslubuna uygun yontulmuş ve kenger yapraklarıyla süslüdür -eski Yunan mimarisinde yaygın kullanılan motifler.

Pisano'nun vaftizhane vaiz kürsüsü çığır açıcıydı; klasik gelenekleri basitçe taklit etmek yerine, klasik temaları ve motifleri Hıristiyan sanatta birleştirip yeniden yorumlayarak, oldukça etkili olan yenilikçi bir eser üretti. Pisa'daki vaiz kürsüsü -ilkçağ formlarını tamamen değişik bir bağlamda ustaca yeniden işleyen bir eser kabul edilmektedir- İtalyan Rönesans'ının anlamlı bir habercisi olarak selamlanır.

> Hem çıplak hem de giyinik figürler kusursuzca tasarlandı ve ustaca uygulandı.
> **Giorgio Vasari**
> ***Lives of the Artists*, 1550**

Pisano'nun mirası

Nicola Pisano'nun ölümünden sonra oğlu Giovanni, babasının yeni heykel üslubunu devam ettirdi – ama daha ifadeli bir biçimde. Giovanni'nin Masumların Katli, Pistoia'da bir vaiz kürsüsünün paneli, gözü yaşlı anneleri gerçekçi bir üslupla tasvir eder. Diğer heykeltıraşlar da Pisano'nun izinden gitti; Floransa'daki tunç oymalarıyla klasik ilkçağa işaret eden Lorenzo Ghiberti de izleyenler arasındaydı. ■

Nicola Pisano



Nicola Pisano'nun 1220 ile 1225 arasında Güney İtalya'da doğduğu sanılmaktadır. Kutsal Roma İmparatoru II. Friedrich'in atölyelerinde yetişti ve klasik sanat üsluplarını özümsemeye teşvik edildi. Pisano 1245 civarında Toskana'ya taşınıp, bir noktada Pisa'ya yerleşti ve orada vaftizhane vaiz kürsüsü işini aldı. Sonraki 20 yıl boyunca Bologna, Siena ve Perugia'da iş siparişleri aldı. Oğlu Giovanni onunla birlikte çalıştı ve kendi başına büyük bir heykeltıraş oldu. Nicola Pisano 1284 civarında öldü.

Önemli eserleri

y. 1237 İsa'nın carmıhtan indirilmesinin kabartma heykeli, San Martino Katedrali, Lucca
1265 Mermer vaiz kürsüsü, Siena Katedrali
1278 Fontana Maggiore, Perugia

HER RESİM KUTSAL BİR LİMANA YOLCULUKTUR

DÜNYA MALINDAN FERAGAT, BARDİ ŞAPELİ (1325), GIOTTO



13. yüzyılın sonuna gelindiğinde Eski ve Yeni Ahit'in yerleşik Hıristiyan ikonografilerine, hagiografi olarak bilinen azizlerin yaşam öyküleri de ekleniyordu. Bu öyküler vakayinamelerde toplanırdı ve bunların en ünlüsü de, Dominikan keşiş ve Cenova başpiskoposu Jacobus de Voragine'in 1260 civarında derlediği *Altın Efsane*'ydi. ortaçağda insanların çok büyük çoğunluğu okuryazar olmadığı için, görsel temsiller bu şehitlik masallarını yaymanın başlıca aracı olma eğilimindeydi ve *Altın Efsane*, azizlerin yaşamını ve onlarla ilişkili simgeleri tasvir eden sanatçılar için kaynak kitap işlevi gördü.

Kitapta Assisili Aziz Francesco'nun yaşamı da vardı ve yaşamının yalınlığı, ortaçağ imgelemini hemen ele geçirdi. Francesco ölümünden iki yıl sonra, 1228'de aziz ilan edilmişti. Hayvan ve sıradan insan sevgisiyle tanınan aziz çok popülerleşti; öyküsü ve "imge"si zamanın en iyi sanatçıları tarafından yaygınlaştırıldı.

Francesco, 1181'de Assisi'de zengin bir ailede dünyaya geldi ve o zamanın zengin bir gencinin uçarı yaşamını yaşadı. Ne var ki, mistik bir İsa düşü gördükten sonra, dünya malından elini eteğini çekti, ailesini bıraktı, dindar ve yoksul bir yaşama başladı. 1210'da, İsa'nın en eski çömezlerinin sadeliğine dönmeye çalışan Fransisken Tarikatı'nı kurdu. 1224'te, Francesco ölmeden iki yıl önce, vücudunda ululuk lekeleri –çarmıhta İsa'nın aldığı beş yaraya karşılık gelen– belirdi, Francesco'nun İsa'nın ilkelerine uygun yaşadığının simgesi.

KISACA

YAKLAŞIM
Azizlerin yaşamını resimlemek

ÖNCE
1246 Roma'da Basilica del Santi Quattro Coronati'de Bizans üslubuna uygun yapılan freskler, Aziz Sylvester'in İmparator Constantinus'u cüzamdan kurtarması efsanesini tasvir eder.

y. 1289-1305 Assisi'de Basilica di San Francesco'da Aziz Francesco freskleri dizisi, yeni bir gerçekçiliği canlandırır. Fresk dizisi, Cimabue ve olasılıkla Giotto'da dahil, farklı sanatçılara atfedilir.

SONRA
1424-28 Floransa'da Masaccio'nun Brancacci Şapeli için yaptığı freskler azizlerin yaşamından öyküleri canlandırır; öykülerden biri de, Aziz Petrus'un hastaları iyileştirmesiyle ilgilidir.

1485-90 Ressam Domenico Ghirlandaio, Floransa'da, Santa Maria Novella'da Tornabuoni Şapeli'nde Aziz Vaftizci Yahya'nın yaşamından olayları tasvir eder.

St. Francis ressamlığı

13. yüzyılın sonlarından itibaren, büyük İtalyan ressamlardan bazıları St. Francis'in hayatından fresk dizileri resmettiler. Fresk tekniği anlatı resmi için yeterince uygundu ve kiliselerin ve kamu binalarının duvarlarıyla tavanlarını süslemek için kullanılırdı. Rutubetli duvar kireç sıva ile kaplandıktan sonra üzerine tasarım çizimi yapılırdı. Eser, her birine sanatçı tarafından pigment uygulanan düz alçı tabakalardan oluşan bölümler halinde boyanırdı. Alçı kuruduğunda ise kimyasal reaksiyona maruz kalan boya pigmentleri yerinde sabitlenirdi.

1296 civarına ait ilk Aziz Francesco freskleri –Giotto'nun Bardi Şapelindeki versiyonlarından 30 yıl kadar önce yapılan– Assisi'de Aziz Francesco Bazilikası'nın üst kilisesinin orta sahınında bulunur. Yirmi sekiz panel, Francesco'nun izleyicilerinden Aziz Bonaventure'nin *Assisili Aziz Francesco'nun Yaşamı*'nda (1260-63) anlattığı şekliyle azizin yaşamını tasvir eder. Bu seçkin freskler, Floransalı Cimabue ve büyük İtalyan usta Giotto da dahil, çeşitli sanatçılara atfedilmiştir. Şimdi Giotto'nun Assisi fresklerinden çalıp çalışmadığı tartışmalıdır ama Aziz Francesco'nun yaşamını gerçekçi üslupla tasvir etmeleri, Giotto'nun geliştirdiği yeni görsel dilin natüralizmine işaret eder.

Giotto, kendisinden önceki sanatçılardan daha fazla, önceki geleneklerden kesin bir kopuş gerçekleştirdi. Bu dönemin tipik resmi, stilize, formalist bir yaklaşımla ayırt edilen Bizans sanatının etkisindeydi. Kutsal Aile üyeleri, önemlerini göstermek için diğerlerinden daha büyük resmedilirdi ve kalın, düz figürler genellikle katı, geleneksel pozlarda tasvir edilirdi. Giotto yeni bir olağanüstü gerçekçilik çağı ve yıllarca sanatçıları etkileyecek ve genellikle Rönesans sanatının habercisi olarak görülen

Ayrıca bakınız: *Maestà* 90–95 ▪ Santa Trinità *Madonna* 101 ▪ *Kutsal Teslis* 108–11 ▪ *St George* 162 ▪ *Azize Teresa'nın Esrimesi* 182–83

Giotto di Bondone



Olasılıkla 1267 civarında Floransa yakınlarında doğan Giotto di Bondone, ilk büyük İtalyan usta sayılır. Erken yaşamına ilişkin ayrıntılar azdır, natüralizmin öncülerinden Cimabue'nin bir öğrencisi olmuş olabilir. Giotto'nun 1305'te Padua'nın Arena Şapeli için yaptığı ve Bakire Meryem'in yaşamını anlatan fresk dizisi, onun önemli bir sanatçı olduğunu kanıtladı ve siparişler akmaya başladı. 1311'e gelindiğinde atölyesi İtalya'nın önde gelen stüdyosuydu ve Floransa'da büyük mülklerin sahibi olmuştu. Giotto sağken fazlasıyla saygı gördü: 1334'te Floransa kenti onu Magnus Magister (büyük usta) unvanıyla onurlandırdı ve Floransa Katedraline baş mimar olarak atadı; katedralin çan kulesini o tasarladı. 1337'de tamamlanmadan öldü.

Önemli eserleri

1305 Arena (Scrovegni) Şapeli freskleri, Padua
y. 1315 Ognissanti *Madonna*
1320 Peruzzi Şapeli freskleri, Floransa

> Giotto'ya Floransa ihtişamının parlayan yıldızlarından biri denilebilir.
> **Giovanni Boccaccio**
> ***Decameron*, y. 1349-51**

Aziz Francesco'nun temel özellikleri



Gezgin vaiz
Francesco ayakkabıları ve asayı atar, kaba bir tunik giyer ve Küçük Keşişleriyle (sokak vaizleri) birlikte vaaz vermeye koyulur.



Hastabakıcı
Francesco cüzamlıların arasında yaşar ve hastalara bakar. Tiksintisinin üstesinden gelip bir cüzamlıyı öper.



Doğa aşığı
Francesco doğayı Tanrı'nın bir aynası olarak görür. Hayvanlara erkek ve kız kardeş diye seslenir, kuşlara vaaz verir ve bir kurdu ehlileştirir.



İsa'nın taklitçisi
Francesco İsa'nın yaşamını taklit etmeye koyulur, İsa'nın izinden yürüyüp Aşai Rabbani'ye saygı duyar.



Yoksulluk vaizi
Francesco dünya mallarından feragat edip yoksulluğu benimser, tevazuuyla başkalarına esin kaynağı olur.

sezgisel bir perspektif kullanımını başlattı.

Bardi Şapeli

Floransa'da, Santa Croce'deki Bardi Şapeli'nde Giotto, en zengin Floransalı ailelerden birinin mensubu ve bir banker olan Ridolfo de'Bardi'nin sipariş ettiği müthiş bir fresk dizisini 1323 ile 1328 arasında yaptı. Dönemin diğer birçok zengini gibi Bardi de Kiliseyle iyi ilişkiler sürdürmeye hevesliydi ve Giotto'yu, Aziz Francesco'nun yaşamından öyküler anlatan freskler yapmakla görevlendirdi. Yedi fresk azizin dünya malından feragati, Mısır'da sultanı ziyareti ve ölüp göğe yükselmesi de dahil, çok sayıda temel olayı sergiler. Olasılıkla azizin yaşamının en anlamlı olayına, Francesco'nun lekelenmesine, giriş kemerinin üstünde egemen bir konum verilir.

Bardi freskleri çok güzel olmalarının yanı sıra, aynı zamanda erken perspektifin ve gerçekçiliğin şaheserleridir. Her birinde Giotto, hem fiziksel olarak hem de duygusal olarak sahiden insan gibi görünen bireylerin imgelerini yaratır. Hareket ve dışavurumla sempatik bir gerçekçiliğe ulaşır.

Bütün Bardi freskleri bu yeni natüralist üslubu canlandırır. Örneğin Dünya *Malından Feragat*, Francesco'nun herkesin önünde zenginliğinden ve mirasından vazgeçmesinin dramatik bir tasviridir. 280 x 450 santimetre olan tablo, yarı çıplak, dua eden Francesco'yu piskoposluk peleriniyle örtülürken gösterir. Taraftarları arkasında durmaktadır; diğer yanda öfkeli babası üstüne yürür, ama izleyenler onu



Aziz Francesco'nun Lekelenmesi'nde Giotto daha az gerçekçi bir mekân yanılsaması sunar; yukarıda süzülen İsa'dan yaralar alan azizin mistik deneyimine odaklanır.



Aziz Francesco'nun Ölümü, sanatçının yas tutanların duygularını hareketleri, duruşları ve yüz ifadeleriyle iletmesiyle dikkate değerdir.



Arles'te Görünme'de Giotto bir çerçeveleme aygıtı olarak mimariyi kullanır. Simetrik yapı hem sahneyi birleştirmeye hem de merkezi odak olarak Francesco'yu vurgulamaya hizmet eder.

engeller. İki grubun arkasında iki erkek çocuk Francesco'ya taş atar, anneleri engeller.

Giotto modelleme yaratmak için ışık ve gölgeyi kullanır, böylece figürler üç boyutlu gibi görünür: Duruşları canlı gibidir ve ifadeleri değişiktir. Derinlik ve boşluk deneyleri yapan sanatçı, figürlerini gerçekçi bir şekilde düzenler. Özenle ve inandırıcı bir fiziksel mekân duygusuyla yerleştirilirler. Arka planda klasik üsluplu bir bina perspektifin etkisini daha da güçlendirir; binanın kısaltılan duvarları, iki figür grubunu hem gerçekten hem de simgesel olarak ayırmaya hizmet eder. Giotto sahnenin ruh halini güçlendirmek için renkleri kullanır; babanın öfke duygusunu vurgulamak için gökyüzünü siyaha boyar.

Kompozisyon

Dizi boyunca kompozisyona ve natüralist tasvire vurgu yapılır. Renkler koyu ve sessizdir, sahneler sadedir. Giotto, hacim katan geniş, ağır kumaşlar kullanarak üç boyutlu insan figürüne verdiği önemi vurgular. *Dünya Malından Feragat*'te olduğu gibi, mekânsal derinliğe ulaşmak için figürlerini konumlandırmaktan yararlanır.

Ölü azizi ve yasını tutanları tasvir eden *Aziz Francesco'nun Ölümü*'nde sanatçı, derinliğe işaret etmek için düz figürleri üst üste dikey yerleştiren Bizans geleneğini reddetti; onun yerine yas tutanların doğal bir biçimde kenarlarda toplandığı gerçekçi bir ortam yaratır. Kaybın acısı ve çaresizliği, ölüm döşeğinin etrafında toplanan biraderlerin hareketleriyle ve ifadeleriyle iletilir. Yatağın ayakucundaki keşişlerin tuttuğu bayrak, izleyenin gözünü, Francesco'nun ruhunun bir grup melek tarafından göğe taşındığı resmin üst kısmına çekmeye yarar.

Giotto bir kompozisyon aygıtı olarak mimariyi de kullanır; mimari mekânı resim düzleminin kenarına kadar uzatır; böylece hem bir çerçeve işlevi görür hem dikkati, verili bir imgedeki odak figürlere yöneltir. Giotto, insan figürleri mimariye göre küçük yapmakla –genellikle resim düzleminin yalnızca yarısı kadarını alırlar– sahnelerin anıtsal görünmesini sağlar.

Sanatsal dönüm noktası

Azizlerin masallarını ve efsanelerini tasvir eden şapel freskleri, ortaçağda olağandı. Aziz Francesco en popüler konulardan biriydi; ama sanatçılar diğer azizlerin öykülerini ve İsa'nın yaşamının önemli olaylarını da resmettiler. Simone Martini, Assisi'de Aşağı Kilise'de Aziz Martinus'un yaşamından sahnelerin fresklerini yaptı. Giotto'yu izleyen, azizlerin öykülerinden ilham alan diğer sanatçılar arasında, Masaccio ve Filippino Lippi de vardı. Bununla birlikte, Giotto'nun Bardi freskleri, Hıristiyan öykülerin sanatsal yeniden anlatımında ve Batı sanatının tarihinde bir dönüm noktasının işaretidir. Emsalsiz gerçekçiliğiyle ve resim mekânını kullanmasıyla, sonradan gelen Rönesans sanatının temelini attı. ■

> Giotto, tıpkı büyük bir ışığın çok daha küçük bir ışığı gölgede bırakması gibi, Cimabue'nin ününü gerçekten gölgede bıraktı.
>
> **Giorgio Vasari**
> ***Lives of the Artists*, 1550**

EY TANRI'NIN ANNESİ, SİENA'YA HUZUR, SENİ BU ŞEKİLDE RESMEDEN DUCCIO'YA ÖMÜR BAĞIŞLA

MAESTÀ (1311), DUCCIO DI BUONINSEGNA

Maestà'dan ayrıntı



KISACA

YAKLAŞIM
Altar panosu

ÖNCE
1105 Zanaatçıların Konstantinopolis'te yarattığı ve Venedik'te St Mark Bazilikası'na konan altın ve gümüş *Pala d'Oro*, erken dikdörtgen altar panosunun müthiş bir örneğidir.

1291 Vigoroso da Siena'nın kalkanlı altar panosu *Bakire ve Çocuk Azizlerle*, çok-kanatlı altar panosunun gelişmesinin yolunu açtı.

SONRA
1432 Jan van Eyck, Ghent Altar Panaso'nu –sekizi menteşeyle açılıp kapanan on iki panelden oluşan oldukça karmaşık çok-kanatlı bir altar panosu– bitirir.

1512-16 Nikolaus Hagenauer ve Matthias Grünewald'ın yaptığı Isenheim Altar Panosu, İsa'nın çarmıha gerilmesinin yanı sıra Aziz Sebastian ve Aziz Anthony'nin imgelerini de gösterir.

Geç ortaçağ, hem Kilisenin gücünü ifade etmeye hem de cemaate ibadet ve iman aşılamaya çalışan Hıristiyan sanatın yüksek bir noktası olarak görülebilir. Altar panoları –kilise altarının arkasındaki alana yerleştirilen ve bir ibadet odağı olarak kullanılan resimler, heykeller ve kabartmalar– bu sanatın belki de en gelişkin ifadesiydi. MS 1000 civarında ortaya çıkıp, ibadete yardımcı olarak süslü kutsal emanet sandıklarının yerini almaya başladı ve Rönesans'tan 16. yüzyıl ortasının Karşı-Reformasyon dönemine kadar üslup ve karmaşıklık bakımından evrimleşti.

Evrilen formlar

Dikdörtgen bir panelden ibaret olan ilk altar panolarının şekli genellikle basitti; panonun ortasında büyük bir figür –genellikle İsa'nın ya da Bakire Meryem'in– ve onun iki yanında azizlerin ve Kitab-ı Mukaddes'ten karakterlerin daha küçük figürleri olurdu. 13. yüzyılda Avrupa'ya gelen Bizans ikona sanatından etkilenen sanatçılar, İtalya'da ve başka yerlerde, yalnızca bir ibadet odağı değil, aynı zamanda katedrallerin ve manastırların artan zenginliğinin bir yansıması da olan daha süslü paneller yarattılar. İkonalar kutsal modelin "gerçek kopyaları" sayılırken, altar panoları da müminleri eğiten anlatı işlevini üstlendi. Altar panolarının şekli daha da ayrıntılandı; basit dikdörtgen panel, menteşeli panelleri çerçeveleyen kalkanlı dış yapılara dönüştü.



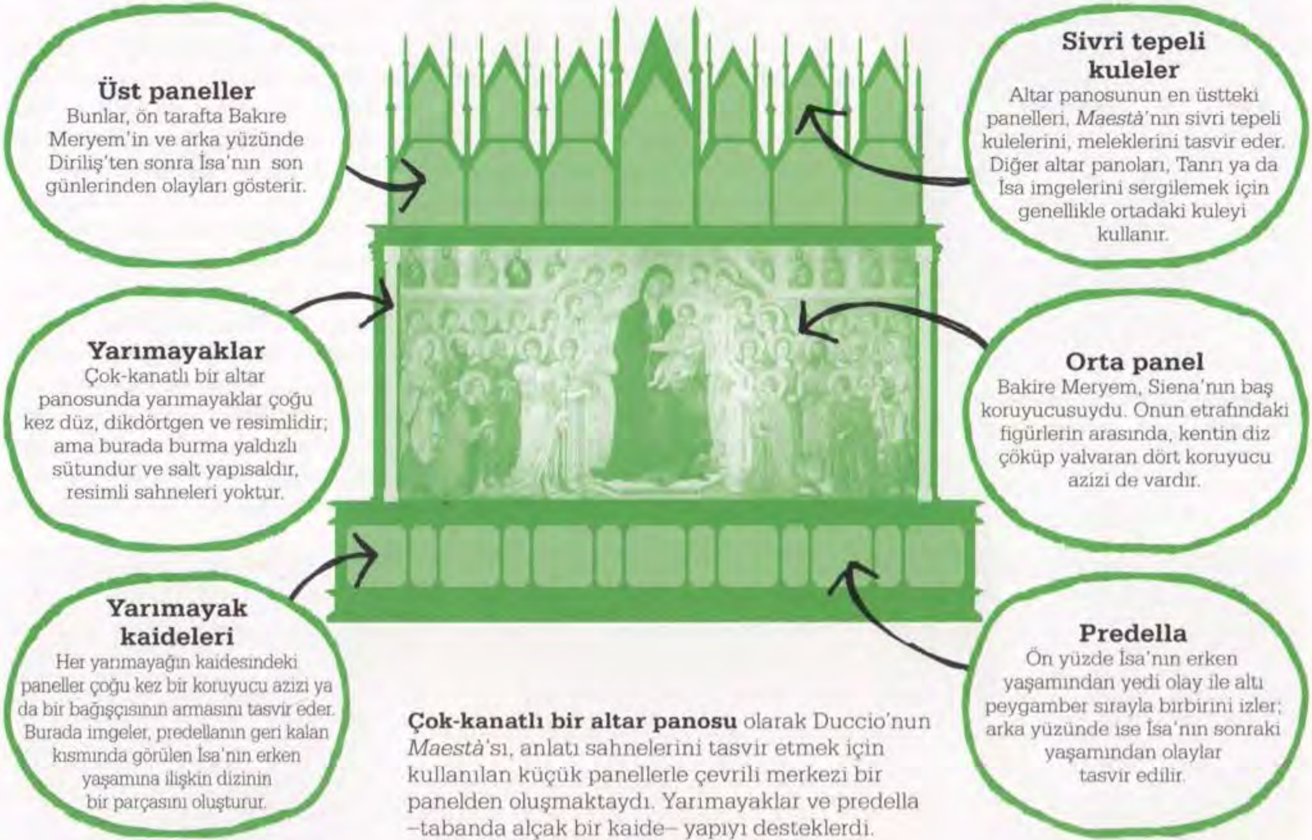
12. yüzyılda emaye, altın ve değerli taşlarla yapılan bir Bizans altar panosu olan *Pala d'Oro*'nun bir panelinde **Başmelek Mikail** tasvir edilir.

Hem Doğu Ortodoks hem de Batı kiliselerinde popüler olan en yaygın formlar, bir orta panel ile yanlarda menteşeli birer "kanat"tan oluşan üç-kanatlı ve birçok menteşeli panelden oluşan çok-kanatlı altar panolarıydı. Açılıp kapanabilen panelli ya da kanatlı, menteşeli al-



Bizans üslubu geleneğine uygun olarak, Duccio'nun *Maestà*'sının ortasındaki Meryem Ana ve İsa figürleri diğer bireylerden daha büyüktür, böylece önemleri vurgulanır. Figürlerdeki üç-boyutluluk efektinde gerçekçiliğe doğru bir adım görülür; ama Rönesans'ta geliştirilecek gerçek ağırlık duygusundan yoksundur.

Ayrıca bakınız: Wilton İki-kanatlı Altar Panosu 98–99 ▪ Klosterneuberg Altarı 101 ▪ Santa Trinità *Madonna* 101 ▪ Portinari Altar Panosu 163 ▪ St Mary Altar Panosu 163 ▪ Isenheim Altar Panosu 164



Çok-kanatlı bir altar panosu olarak Duccio'nun *Maestà*'sı, anlatı sahnelerini tasvir etmek için kullanılan küçük panellerle çevrili merkezi bir panelden oluşmaktaydı. Yarımayaklar ve predella –tabanda alçak bir kaide– yapıyı desteklerdi.

tar panoların genellikle iki tarafı da resimlenirdi. Bu büyük ve ağır yapıları desteklemek için, çoğu kez basamaklı bir blok –predella– eklendi ve bu blok, azizlerin yaşamlarının anlatıldığı bir tuval haline geldi.

Parlak ihtişam

Duccio'nun *Maestà*'sı ("yücelik" sözcüğünün İtalyancası) 14. yüzyıla ait büyüleyici bir altar panosudur ve bu formun doruk noktası kabul edilir. Duccio olarak tanınan Duccio de Buoninsegna (y. 1255-1319) Siena okulunun (bkz. sayfa 95'teki kutu) en büyük ressamı ve Rönesans öncesi resmin en nüfuzlu şahsiyetlerinden biriydi. Kişisel yaşamıyla ilgili fazla bir şey bilinmiyor ama tarihçiler, 1278'de Siena'da çalıştığını ve Siena'da Crevole Madonna (y. 1280) ve Rucellai Madonna (y. 1285) da dahil, esas olarak dinsel sanat ürettiğini biliyorlar.

Maestà başlangıçta 84 panelden oluşan devasa bir sanat eseriydi. 1308'de Siena kenti Siena Katedrali'nin yüksek altarı için sipariş etti ve yapılması Duccio'nun yaklaşık üç yılını aldı. Başlangıçta 480 metre genişliğinde olan eser, 1505'te bir yan şapele taşınmadan önce yaklaşık iki yüz yıl boyunca yüksek altarda kaldı. Ağustos 1771'de söküldü ve daha sonra bazı paneller yanlış yerleştirildi.

Büyük, serbest duran altar panosunun her iki yüzündeki resimler, ahşap üzerine tempera (yumurta katılmış pigment) ve altınla yapıldı. Tek başına 210 santimetre olan orta panelin ön yüzü, etrafı 20 melek ve 19 azizle çevrili Madonna ve İsa'yı gösterir. Çevre panellerin tam içeriği, bir tahmin konusudur. Predellanın İsa'nın ve Meryem'in yaşamından olayları sergilemesi olasıdır; üst panellerde ve sivri tepeli kulelerde ise, İsa'nın ve Meryem'in ölümünden ve göğe yükselişinden sahneler içerdiği sanılmaktadır. Sekiz panel şu anda Avrupa'da ve ABD'de müzelerde bulunmaktadır; ana ön panel –birkaç panelle birlikte– memleketi Siena kentinde duruyor.

Eğitim ve koruma

Duccio'nun muhteşem altar panosu, bir dinsel tefekkür odağı olarak tasarlandı ama başka işlevlere de hizmet etti – özellikle Siena halkını Kitab-ı Mukaddes tarihi konusunda eğitmeye. Eser, kenti yüceltmek, Siena'yı zengin ve önemli bir yer olarak tanıtmak için de sipariş edildi. Altar panosu kentin koruyucu azizi Bakire Meryem'e adandı ve Siena'yı koruması ve huzur bağışlaması dileği yazılıdır. Eser 1311'de büyük bir törenle katedrale yerleştirildi; bir görgü tanığına göre, din adamlarından oluşan resmi bir tören alayı tek sıra halinde altarın önünden geçti, onları sivil memurlar ve sıradan yurttaşlar izledi. Kente şefaat etmesi için Bakire Meryem'e dualar edildi.

Altar panosunun didaktik işlevi, bir İncil yorumu olarak tasarlanan ve İsa'nın yaşamından, Meryem'e Müjde, Doğum, Mısır'a Kaçış ve Diriliş de dahil, 26 sahneyi gösteren arka yüzünden bellidir.

Bizans etkileri

O sırada Siena'daki diğer sanatçılar gibi Duccio da, çoğu kez altın bir zemin üzerinde, simetrik kompozisyona önem veren güzel, stilize figürlere yer veren Bizanslı ressamların eserlerinden çok etkilendi. Bu sanat üslubu, Bizans İmparatorluğu ile İtalya arasında daha fazla kültürel değişimin gerçekleşmeye başladığı 1204'te Haçlılar'ın Konstantinopolis'i fethinden beri ağırlıkta olmuştu. Duccio resimlerinde *–Maestá* da dahil– Bizans sanatının birçok özelliğini benimsedi ama insani bir sıcaklık yaratan yeni üslup öğeleri de tanıttı.

Duccio'nun figürleri ifadeli ve gerçekçidir; Bizans üslubunda olduğu gibi arka plan üzerine düz konumlandırılmış olmak yerine, canlılık, karakter ve hareket sergiler. Yumuşak vücut hatları, akışkan kumaş, model şekillerde ışık ve gölge kullanımı, üç boyutlu bir

Ana panelin arka yüzü, İsa'nın Çilesi'nden sahneleri resmeder. Ortadaki sahne –Çarmıha germe– Hıristiyan inancındaki önemine uygun olarak daha büyüktür.



efekt yaratmaya yardımcı olur. Bu türden figüratif gerçekçilik, aşağı yukarı aynı sırada Floransa'da Giotto tarafından da benimsenmekteydi –daha fazla ölçüde.

Duccio'nun altar panosunun arka yüzünde Kitab-ı Mukaddes öykülerine ilişkin tasvirleri, dramatik ölçüde canlıdır, ayrıntılı resim manzaralarında oturan figürlerle canlı bir anlatı oluşturur. Sanatçı dekoratif öğe olarak altını ve diğer zengin renkleri kullanıp, zarif ve cesur bir genel efekt yaratmış – geç 14. yüzyıldan itibaren bütün Avrupa'ya yayılan Uluslararası Gotik üslubun habercisi olan bir yaklaşım. Duccio'nun üslubu son derece etkiliydi ve öğrencilerinden biri, 1315'te Siena'da Palazzo Pubblico için fresk olarak bir *Maestá* yapan Simone Martini tarafından genişletildi.



Değişik üsluplar

Altar panoları Barok döneme kadar yapılmaya devam edildi. Kullanılmaları hiçbir zaman Katolik Kilisesi tarafından resmileştirilmedi; bu yüzden üsluplar epeyce çeşitlendi. Çoğunlukla zengin aileler ve loncalar tarafından sipariş edildi. Aşağı Ülkeler'de altar panoları ahşap üzerine yağlıboyayla yapıldı; bunun dikkate değer örneği, Van Eyck'in *Ghent Altar Panosu*'dur (y. 1432). Almanya'da sanatçılar panoları ağaçtan yontarken, İngiltere'de kaymaktaşı tercih edildi. İtalya'da çok-kanatlı altar panoları, giderek yerlerini daha basit tuval üzerinde yapılan resimlere bıraktı. 17. yüzyılda Barok dönemde altar panoları göz alıcı bir şekilde teatralleşip, heykeli, resmi ve süslemeyi kaynaştırdı. ■

> Şimdiye kadar görülen ve yapılan en güzel resimdi.
> **Agnolo di Tura del Grasso**
> ***Sienese Chronicle*, 1311**



Siena resim okulu

13. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar Siena kent-devleti Avrupa'nın büyük sanat merkezlerinden biriydi; İtalya'da yalnızca Floransa onunla boy ölçüşmekteydi. İlk iki ustası Coppo di Marcovaldo ve Guido da Siena olan Siena resim okulu, ön-Rönesans sanatının gelişimini önemli ölçüde etkiledi.

Bizans geleneğine dayanan ama Gotik öğelerle canlandırılan Siena üslubu rafine, zarif ve aristokrattır; üstün bir renk kullanımı vardır. İtalya'da ve Fransa saraylarında serpilip gelişti. En büyük temsilcisi Duccio'nun yerini, parlak öğrencisi Simone Martini aldı; tanımlanamayan bir azizin tasviri (y. 1320), yukarıda gösteriliyor.

15. yüzyılda Rönesans gelişince, sanatçılar ilham için Floransa'ya bakmaya başladı ama Siena geleneği, Stefano di Giovanni (Sassetta), Giovanni di Paolo ve daha sonra Rönesans düşüncelerini Siena üslubuyla birleştiren Domenico Beccafumi gibi sanatçılar tarafından devam ettirildi.

BENZERLİK GÖSTERİP GÖSTERMEMESİNDEN NEDEN KAYGILANAYIM?

***IRMAK KENARINDAKİ AĞAÇLAR ARASINDA RÜZGÂR* (1363), NI ZAN**



KISACA

YAKLAŞIM
Doğayla sohbet

ÖNCE
y. 950 Dong Yuan'ın *Kış Koruları ve Katmanlı Bayırlar* rulosu, fırçayla resmin standardını yıllarca belirleyecek Song Hanedanı peyzaj resminin zarif üslubunu sergiler.

y. 1072 Song peyzaj sanatı, Guo Xi'nin *Erken Bahar*'da dağları ve ağaçları simgesel ve incelikli yorumu gibi, eserlerle yüksek bir noktaya ulaşır.

SONRA
1467 Ming Hanedanı sanatçısı Shen Zhou, *Yüce Lu Dağı* gibi zarif peyzajlar yaratır – rulo kâğıt üzerinde mürekkep ve açık renklerle yüksek dağların ve bir şelalenin ustaca tasviri.

y. 1524 *Şeftali Çiçeği Baharı*'nda Wen Zhengming ağaçlara ve kayalara odaklanıp, kasvetli bir üslup yaratır ve bir kuvvet duygusu akla getirir.

Peyzaj resmi çoğu kez Çin sanatının en yüksek formu olarak görülür ama Batı peyzaj resimlerinden farklı olarak Çin peyzaj sanatı bir sahnenin gerçekliğini yakalamaktan çok, iç atmosferini kavramakla ilgilenir. Bir sanat formu olarak Tang Hanedanlığının (618-907) sonunda, seyrek, tek-renkli bir üslupla peyzajlar yaratan Li Sixun, Li Zhaodao ve Wang Mo gibi sanatçılarla birlikte doğdu. Peyzaj resmi, eğitimli insanların ya da bilim insanı sanatçıların ("aydın" olarak bilinen) günlük yaşamın sıradan rutinlerinden kaçıp doğayla bütün-

Ayrıca bakınız: *Karda Avcılar* 154–59 ▪ *Tintern Manastırı* 214–15 ▪ *Bentheim Şatosu* 223 ▪ *Middleharnis'te Yol* 225 ▪ *Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin* 238–39 ▪ *Bahçedeki Kadınlar* 256–63

> Irmak kenarında gün akşama dönmeye başlıyor; rüzgârdan eğilmiş korunun don-kaplı yaprakları seyrektir.
>
> **Ni Zan**
>
> ***Irmak Kenarındaki Ağaçlar Arasında Rüzgâr*'daki yazı.**

leşme özlemini cisimleştirmekteydi. Doğal dünyaya çekilme amacı, sanatçılara önemli bir ilham oldu.

Büyük Çağ

İmparatorluğun desteğinden cesaret alan peyzaj ressamlığı, "Çin peyzajının çağı" olarak bilinen Song Hanedanlığında (907-1127) –klasik tekniklerin yerleştiği bir zamanda– serpilip gelişti. Kuzeyde Fan Kuan ve Guo Xi gibi sanatçılar, kaba taş ve yüksek dağ imgeleri üretmek için sulu mürekkep, kalın siyah çizgiler ve noktalı fırça darbeleri kullanarak ipek üstünde çalıştılar. Güneyde Dong Yuan ve diğerleri, inişli çıkışlı tepelerin ve ırmakların özünü yakalamak için daha yumuşak fırça darbeleri ve daha solgun renkler kullandılar.

Song döneminin sanatı Moğol istilaları ve Yuan Hanedanlığının (1271-1368) kurulmasıyla sona erdi. Moğol Yuan Hanedanı geleneksel Çin sanatını teşvik etmedi ve birçok sanatçı, özellikle aydınlar, kamusal yaşamdan çekildi. Zhao Mengfu ve Dört Büyük Üstat gibi Çinli ressamlar, materyalizmden ve açıkça dekoratif sanattan çok bilime ve ruhsallığa değer veren "aydın ressamlığını" geliştirdi.



Erken Bahar (Y. 1072), Guo Xi'nin yaptığı asma rulo bir resim, Çin peyzaj sanatının Song Hanedanlığı dönemine ait en ünlü eserlerinden biridir.

Dört Büyük Üstat'tan biri, *Irmak Kenarındaki Ağaçlar Arasında Rüzgâr* resmiyle, bazen "zihin peyzajları" olarak tarif edilen yeni bir soyut peyzaj üslubunu özetleyen Ni Zan'dı. Bir kâğıt rulo üzerinde tek renk mürekkeple çalışan Ni Zan bir koruyu tasvir eder; ön planda kayalık bir kıyı, arka planda dağlar vardır. Sanatçının o andaki zihin durumunu –karısı ölmüştü ve yoğun bir yalnızlık yaşıyordu– yansıtan neredeyse soyut ve seyrek bir üslupla resmedilen ıssız bir sahnedir. Üslubuna özgü bir biçimde, kâğıdın bazı alanlarına dokunulmamış ve Ni Zan –tanınmış bir şair– eserine, kaybı ve yalnızlığı tarif eden bir şiir yazmış.

Ming Hanedanlığı kurulduğunda Ni Zan hâlâ resim yapıyordu ve çalışmaları, daha sonraki sanatçıları epeyce etkiledi; etkilenenler arasında Shen Zhou ve Wen Zhengming gibi Ming Hanedanı aydınları da vardı. ■

Ni Zan

Güney Çin'de, Yiangsu eyaletindeki Wuxi'te 1301'de zengin bir ailede dünyaya gelen Ni Zan, geleneksel Konfüçyüsçü bir eğitim aldı. Sakin, cömert ve zor beğenen biriydi; doğanın gerçekçi temsilini reddedip, iç duygularını yansıtan eserleri yeğleyen Dört Büyük Üstat'tan biriydi. Çok seyrek bir yaklaşımı tercih etti ve aynı manzaraların defalarca resmini yaptı. 1340'larda, olasılıkla saldırgan vergi tahsildarları yüzünden memleketinden kaçmak zorunda kaldı ve bütün mallarını bağışlayıp, doğayla uyumu salık veren bir felsefe olan Daoizmin (Yol) peşine düştü, yardımlarla ya da resimlerinden elde ettiği gelirle geçindi. Bu sırada, sağken üstat kabul edilmesini sağlayan en güzel eserini üretti. 1371'de Wuxi'ye döndü ve 1374'te orada öldü.

Önemli eserleri

1339 *Bir Sonbahar Korusunda Vahşi Doğanın Keyfi*
1355 *Sonbahar Yağmurundan Sonra Balıkçı Köyü*
1372 *Rongxi Stüdyosu*

ZARİF VE MUAMMALI BİR ŞAHESER

WILTON DİPTİĞİ (Y. 1395–1397)



KISACA

YAKLAŞIM
Uluslararası Gotik

ÖNCE
1300 Sienalı sanatçı Duccio di Buoninsegna, bir ikonayı andıran *Madonna ve Çocuk*'unda yumuşak, kibar figürler resmetmek için yumurtalı tempera kullanarak panel resmetme geleneğini geliştirir.

1315 Simone Martini, Siena'da Palazzo Publicco'da büyük *Maestà* freskini –Uluslararası Gotiğin gelişimine biçim veren eserlerden biri– yaratır.

SONRA
1411-16 *Très Riches Heures du Duc de Berry*, Flaman Limbourg kardeşlerin resimlediği bir dua saatleri kitabı, Uluslararası Gotik üsluba özgü parlak, bol renkli resimlemeler kullanır.

1420-22 Geç Uluslararası Gotik sanatçılardan biri, Siena doğumlu Lorenzo Monaco, *Müneccim Kralların Tapınması*'nı yapar.

1423 Gentile da Fabriano'nun, genellikle Uluslararası Gotiğin doruğu olarak görülen *Müneccim Kralların Tapınması*, Floransa'da görücüye çıkar.

Yaklaşık 1375 ile 1425 arasında Batı Avrupa'nın kraliyet saraylarında, resimde, heykelde, duvar halıları ve elyazmaları da dahil dekoratif sanatlarda ifade bulan yeni bir sanatsal üslup gelişti. 19. yüzyılda sanat tarihçilerinin "Uluslararası Gotik" dediği –Gotik öğelerinden ve uluslararası doğasından ötürü– bu üslup, özellikle doğal dünyanın tasvirinde daha fazla gerçekçilik, lüks bir renk kullanımı, akan çizgiler, hassasiyet ve zarafetle belirgindi. Zamanın birçok sanatçısı, çoğunlukla evlilikle birbirine bağlı olan Avrupa'nın başlıca kraliyet sarayları arasında dolaştıkça üslup yayıldı.

En erken örnekleri, İtalyan sanatçı Simone Martini'nin resimlerinde görülebilir. 1333'te Siena Katedralinde bir altar için yapılan *Meryem'e Müjde*, zamanın ağırbaşlı Floransa resminden bariz bir biçimde uzaklaşır; onun yerine yumuşak formlara ve üslubun tipik özelliği olan zarif, uzatılmış benzerlere yer verir.

Uluslararası Gotik 14. yüzyılın sonuna doğru, bilinmeyen, olası-

Ayrıca bakınız: Kıyamet Duvar Halıları 101 ▪ *Genç Adam Güller Arasında* 160 ▪ *Très Riches Heures du Duc de Berry* 162 ▪ *Müneccim Kralların Tapınması* 162

> Eski Bizans tarzı aniden soğuk ve zamanı geçmiş gibi göründü.
> **E. H. Gombrich**
> ***Sanatın Öyküsü*, 1950**

lıkla İngiltere, Fransa, İtalya ya da Bohemya'da çalışan bir sanatçı (ya da sanatçılar) en seçkin örneklerinden birini –Wilton *Diptiği*– yaratınca, olgunluğa ulaştı. 1705'ten 1929'a kadar İngiltere'de Wilton House'ta tutulduğu için esere Wilton adı verilmiştir. Olasılıkla İngiltere kralı II. Richard (1377'den 1399'a kadar hüküm sürdü) özel ibadetinde kullanmak için taşınabilir bir altar panosu olarak sipariş etti. Yüksekliği 50 santimetreden biraz fazladır; bir kitap gibi açılabilen, menteşeli, yaldızlı iki meşe panelden oluşur.

Sol kanadın iç tarafı, sert zeminde diz çökmüş dua eden II. Richard'ı gösterir. Yanında üç dindar erkek duruyor: Richard'ın koruyucu azizi, Tanrı'nın kuzusunu taşıyan Vaftizci Yahya ve aziz ilan edilen iki Sakson kral: elinde bir yüzük tutan Günah Çıkartıcı Aziz Edward ve onu öldüren bir oku elinde tutan Aziz Edmund. Onlara bakan karşı panelde, Richard'ın yakardığı Bakire Meryem, krala uzanıyormuş gibi görünen bebek İsa'yı tutuyor. Uçları koyu renk ve uzun kanatları kalkık yedi melek Bakire ve Çocuğun etrafını sarıyor; parlak çiçekli, güzel bir çayırda duruyorlar. Meleklerden biri, üzerinde İngiltere'nin simgesi Aziz George haçı bulunan bir bayrak tutuyor. Hem Richard hem melekler, Richard'ın amblemini –altın boynuzlu karaca– taşıyan broşlar ve Richard'ın 1396'da kızıyla evlendiği Fransa kralı VI. Charles'ın bir amblemi olan süpürge otu kapçıklarından yapılan kolyeler takar.

Akan çizgiler, gerçekçi ama hafif uzatılmış figürler ve özenli motifler Uluslararası Gotiğin tipik örneğidir; çiçeklerin gerçekçiliği ve diğer ayrıntılar, sanatçının doğal dünyayı yakından gözlemlediğini gösterir.

Değerli malzeme

Diptik resimler, yumurtalı temperayla (bağlayıcı olarak yumurta karıştırılan pigment) yapılmıştır. Diğer Uluslararası Gotik sanat eserleri gibi, renkleri canlıdır ve pahalı malzemeyle süslüdür. Her iki panelin arka planı ve ayrıntıların çoğu için altın varak kullanılmıştır; Bakire Meryem ve meleklerin giysileri ise, yarı-değerli lapis lazuli taşından yapılan bir pigment kullanılarak boyanmıştır.

Dekoratif renkleriyle Wilton Diptiği, erken 15. yüzyılda Batı Avrupa'da gelişen Uluslararası Gotik üslubun herhalde en saf örneğiydi. Floransa'da Gentile da Fabriano'nun Strozzi şapeli için yaptığı altar panosu *Müneccim Kralların Tapınması*, Uluslararası Gotiğin son çiçeği olarak görülür; ama çoğu kez, daha doğal hareket, oran ve derinlik tasvirleriyle, bu üslup ile erken Rönesans arasındaki geçişin işareti olarak görülür. ▪

İki kanatlı altar panosunun dış tarafında II. Richard'a işaret eden hanedan nişanları vardır. Solda, arması ve Günah Çıkarıcı Edward'ın silahları; sağda, amblemi beyaz at vardır.



PORTFÖY

SUTTON HOO MİĞFERİ
(Y. 625)

İngiltere'de, Suffolk'ta, Sutton Hoo'daki Anglosakson gemi mezarlığında bulunan süper işçilik ürünü nesnelerin belki de en heybetlisi, savaşçı bir şefin demir ve bakır alaşımından yapılan miğferidir. Savaş sahneleri ve hayvan motifleri işlenmiş, gümüş ve lal taşlarıyla süslenmiştir. Kaşlar, burun ve ağız bir yırtıcı kuş oluşturur; kuşun lal taşından kırmızı gözleri –miğferin tepesindeki ejderhanın gözleriyle birlikte– miğferi takanı koruma amaçlı olabilir.

RUTHWELL HAÇI
(Y. 750)

İskoçya'da, Ruthwell'de serbest duran taş haç, 8. yüzyıla tarihlenir ve uzunluğu 5,5 metredir. Dört bir tarafı güzelce yontulmuştur; kuzey ve güney yüzünde Latince yazılar ve Yeni Ahit'ten sahnelerin yontma kabartmaları vardır. Asmalarla iç içe geçen, Anglosakson runik alfabesiyle yazılmış eski İngilizce *Haçın Rüyası* şiirinden dizelerle çerçevelenen oyma kuş ve hayvanlar, diğer yüzleri süsler.

BONAMPAK DUVAR RESİMLERİ
(Y. 790–800)

Tarihsel olayları gösteren bu duvar resimleri, doruğuna yakın Maya toplumunun canlı bir resmini verir. Savaşı, işkenceyi ve kurban kesmeyi tasvir eden en çarpıcı sahneler, bir zamanlar popüler olan bir düşünceyi, Mayaların barışsever bir halk olduğu düşüncesini zayıflatır. Bu türden kanlı konularda bile resimlerin üslubu, harikulade ve renklidir. Eski Amerika'dan günümüze kalan bu en güzel fresk resimleri grubu, Meksika'da Chiapas'ta küçük bir tapınağın üç odasında duvarları ve tavanı kaplar.

UTRECHT DUA KİTABI
(Y. 830)

Olasılıkla Fransa'da Reims'te ya da civarında hazırlanan Utrecht Dua Kitabı (Mezmurlar kitabı), kendi zamanının en etkili eserlerinden biriydi. 150 mezmur ile 16 Kitab-ı Mukaddes ilahisinin her birine, yenilikçi ve ayrıntılı bir biçimde metni süsleyen bir çizim eşlik eder. Hayvanlar, cinler, bina ve manzara gibi öğelerle birlikte insan figürler de tasvir edilir. Olasılıkla sekiz sanatçının yarattığı eserin enerjik, ifadeli figür çizim üslubu geniş ölçüde taklit edildi.

BERNWARD KAPILARI, HILDESHEIM
(1015)

Almanya'da, Hildesheim Katedralide Piskopos Bernward'ın sipariş ettiği büyük tunç kapılar, Otto sanatının yüksek noktalarından biridir. Yüksekliği 4,7 metre olan kapıların her biri, muazzam bir teknik beceriyi gerektiren tek parça dökümdür. Her kapının üstündeki sekiz panel, figürlerin dramatik bir biçimde öne çıktığı, basit düzenlenmiş ama canlı bir biçimde yorumlanan alçak kabartma imgelerle Kitab-ı Mukaddes olaylarını tasvir eder. Soldaki Eski Ahit sahneleri insanın gözden düşüşünü tasvir ederken, soldaki Yeni Ahit sahneleri de insanın İsa tarafından kurtarılışını gösterir.

SON YARGI, ALINLIK TABLASI
(Y.1130), GISLEBERTUS

Ortaçağ heykelciliğinin büyük şaheserlerinden biri, *Son Yargı*, Romanesk sanata özgü bir biçimde duygusal efekt yaratmak için abartıyı ve çarpıtmayı kullanan muazzam ifade gücüyle dikkate değerdir. Heykel, Fransa'da Burgonya'da Autun Katedralinde alınlık tablasını (kapı aralığının üstündeki alan) süsler. Dramatik ölçüde uzatılmış bir İsa ortaya yerleştirilir; sağında Meryem ve havarilerini de içeren figürler vardır. Tahtının altında Lanetlenenler ve Kurtarılanlar vardır. Eser, o zaman için alışılmamış bir biçimde imzalıdır: *Gislebertus hoc fecit* – "Bunu Gilbert yaptı."

CLOISTERS HAÇI
(Y.1150)

Bu gizemli Romanesk haç, yapıldığı sanılan yerin adından ötürü Bury St Edmunds Haçı olarak da bilinir. Mors dişinden yontulan ve yüksekliği 58 santimetre olan haç, süper işçilik kalitesiyle ve karmaşık ikonografisiyle dikkate değerdir. 92 tane küçük oyma figürle, İsa'nın ölümü ve dirilişi de dahil, Eski ve Yeni Ahit olaylarını

inanılmaz bir ayrıntıyla tasvir eder. Peygamberlerin ve azizlerin elinde, karışık bir biçimde oyma Latince alıntılar yazılı rulolar vardır. Yazıların bir kısmı antisemitiktir; olasılıkla o sırada İngiltere'deki Yahudi karşıtı duyguyu yansıtıyor.

KLOSTERNEUBURG ALTARI
(1181), VERDUN'LÜ NICHOLAS

Avusturya'da, Klosterneuburg'daki manastır kilisesinde üçkanatlı altar panosu, üç sıra halinde, Kitab-ı Mukaddes'ten olayları tasvir eden 51 yaldızlı bakır ve emaye plaktan oluşmuştur. Orta sıra İsa'nın yaşamından olayları gösterir; üst ve alt sırada ise, tipoloji olarak bilinen Hıristiyan bir gelenekle peygamberleri haber veren Eski Ahit olayları yer alır. Emayenin parlaklığı, Bizans sanatını hatırlatır ama kumaş üslubu ve figürlerin artan gerçekçiliği, stilize Romaneskten Gotiğe bir geçişi gösterir. Fransız sanatçı Verdun'lü Nicholas (1181-1205'te aktif) yetenekli bir mineci ve kuyumcuydu.

ALTI TRABZONHURMASI
(y.1250), MUQI

Altı Trabzonhurması, boş bir zemin üzerinde altı trabzonhurmasının fırça ve mürekkeple çizildiği bir Çin resmidir. Meyveler büyüklük, şekil, konum ve koyudan açığa uzanan tonlama bakımından zarif bir biçimde farklıdır. Sanatçı, olağanüstü bir tutumlulukla ve fırça işinin gerçek kendiliğindenliğiyle, tek renkli meyvelere zamanın ve mekânın sonsuzluğu duygusunu aşılar. Muqi (y. 1210-80) Budist bir keşişti ve eserleri, Chan (Zen) Budizmine özgü tefekkürcü resim yaklaşımının örneğidir.

SANTA TRINITÀ *MADONNA*
(y. 1280–1290), CIMABUE

Floransa'da Santa Trinità Kilisenin yüksek altarı için Cimabue'nin yaptığı bu eser, bu zamana kadar İtalyan bir sanatçının yaptığı en tutkulu panel resimdi. Düz, altın arka planıyla, yetişkin gibi görünen bir çocuk İsa'yı tutan uzatılmış Meryem'iyle ve istifli melekleriyle bu tablo, üslup bakımından Bizans gibi görünür. Yine de sezgisel bir perspektif verme girişimleri ve yüz modellemede ışık ve gölge kullanımının başlangıçları, Rönesans'ı haber veren daha natüralist bir üsluba doğru ilk hamleleri gösterir. 20 yıl sonra aynı konulu bir resimde Giotto, bunu geliştirecekti.

KIYAMET DUVAR HALISI
(1373–1382), JEAN BONDOL

Anjou Dükü I. Louis için yedi yılda yapılan bu duvar halıları, Vahiy Kitabı'ndan Kıyamet öyküsünü canlı bir biçimde hayali ve gerçekçi ayrıntıyla tasvir eder. Her birinin yüksekliği 6 metre olan sekiz bölüm halinde 71 sahneden (orijinali 90) oluşan eser, 100 metreden fazla toplam uzunluğuyla ortaçağ sanatının günümüze kalan en güzel parçalardan biridir. Tasarımcı Jean Bondol (1368-81'de aktif), Fransa'da çalışan Flaman bir sanatçıydı. Üslubunun, Uluslararası Gotiği haber veren zarif bir inceliği vardır.

MUSA'NIN KUYUSU
(1395–1403), CLAUS SLUTER

Bu anıtsal heykel, Fransa'da Burgonya'da Chartreuse de Champmol Manastırı için yapılan bir çeşmenin tabanını oluşturmaktaydı. Musa, Davut ve İşaya da dahil, tam boyutlu altı peygamber figürü, altıgen tabanın etrafına konumlandırılır; onların yukarısında, sütunların üstünde de altı melek bulunur. Figürlerin şahane bir ağırlığı ve güçlü bir karakter duygusu vardır. Başlangıçta boyalı ve yaldızlıydılar; Yeremya da bakır bir gözlük takardı. Eskiden heykelin tepesinde, bir çarmıh grubu vardı; Fransız Devrimi'nde yıkıldı.

Claus Sluter

Kuzey Avrupa'da kendi döneminin seçkin heykeltıraşı Claus Sluter Hollanda'da, olasılıkla Haarlem'de doğdu ama bilinen meslek yaşamının neredeyse tamamını Dijon'da geçirdi. Dijon şimdi Fransa'dadır ama o zaman güçlü bir devlet olan Burgonya Düklüğünün başkentiydi. 1389'da Sluter, müsrif ve seçici bir patron olan Burgonya Dükü Cesur Philip'in baş heykeltıraşı oldu. Sluter'in üslubu dinç ve dinamikti, derin kumaş kıvrımlarından yararlanıyor ve oldukça bireyselleşmiş figürler yaratıyordu. Zarif Uluslararası Gotik üsluptan bir adım uzaklaşıp, 15. yüzyılda Hollanda sanatının ayırt edici özelliği olan daha natüralist bir ifadeye bir adım yaklaşmaya işaret eder.

Önemli eserleri

1391–97 Chartreuse de Champmol için taçkapı heykelleri
y. 1397 İsa'nın başı ve gövdesi (Musa'nın Kuyusu'ndan fragman)
1404–10 Cesur Philip'in mezarı (ölümünden sonra tamamlandı)

RÖNEŞA
MANİYE

ANŞ VE
ERİZM

Sienalı heykeltıraş **Jacopo della Quercia**, Lucca Katedralinde İlaria del Carretto'nun Mezarını yapar.



Y. 1406

Jan van Eyck, Ghent Katedrali için ünlü çok-panelli *Kuzunun Tapınması* altar panosunu tamamlar.



1432

Benozzo Gozzoli, Floransa'da Medici Sarayının şapelinde ışıltılı bir fresk olan *Müneccim Kralların Geçişi*'ni yapar.



1459–61

Alman heykeltıraş **Bernt Notke**, Stockholm ana kilisesi için muhteşem bir grubu, *St George ve Ejderha*'yı tamamlar.



1489

1425



Lorenzo Ghiberti, **Floransa Katedrali Vaftizhanesi** için ikinci tunç kapı dizisine başlar (1452'de tamamlandı).

c.1450



15. yüzyılın önde gelen Fransız ressamı **Jean Fouquet**, ilk biçimsel oto-portrelerden birini yaratır.

1475–76



Venedik'te, İtalya'da yağlıboya resmin öncülerinden Sicilyalı **Antonello da Messina**, San Cassiano Altar Panosunu yapar.

c.1495–97



Leonardo da Vinci, Milano'da Santa Maria delle Grazie Manastırında ünlü duvar resmi *Son Akşam Yemeği*'ni yapar.

"Rönesans" sözcüğü "yeniden doğuş" demektir ve görsel sanatlar bağlamında, Eski Roma ve Yunanistan sanatının yeniden keşfedilmesine ve onların natüralist ideallerinin taklit edilmesine işaret eder. Klasik sanat ortaçağda tamamen unutulmamıştı –örneğin 13. yüzyılda Nicola Pisano, Roma heykel üslubuna başvurdu– ama etkisi tek tüktü ve 15. yüzyıla kadar, sanatçılara ilham veren bir model olarak yaygın kabul görmedi. Bu yeni ilgi, Rönesans yazarlarının ve bilim insanlarının Cicero, Ovidius ve Vergilius gibi büyük Latin yazarların eserlerine duydukları hevese paraleldi.

Bununla birlikte, Rönesans başlangıçta Roma'da değil, Floransa'da gelişti. 5. yüzyılda Roma İmparatorluğunun çöküşünden sonra Roma, önceki halinin sefil bir gölgesine dönüşmüştü. Papalık 1309'dan 1377'ye kadar Roma'dan ayrılıp Güney Fransa'daki Avignon'a taşındı ve ancak Papa V. Martinus döneminde (1417-31) Roma kendine gelmeye başladı.

Floransa'nın zenginliği

Floransa 13. yüzyılın ortasına gelindiğinde aşırı zenginleşmişti. Önemli bir bankacılık ve ünlü sanayi merkeziydi; zenginliği, zengin bireylerin ve loncaların bir itibar meselesi olarak sanat eseri sipariş ettiği uyarıcı bir kültürel atmosferin gelişmesine yardımcı oldu. Örneğin 1401'de kentin vaftizhanesinin tunç kapılarını yapma yarışmasının sponsorluğunu tüccar terziler loncası yaptı –yarışmayı Lorenzo Ghiberti kazandı. Ghiberti, 15. yüzyılın başında aktif olan ve Rönesans sanatının babaları sayılan Floransalı sanatçılar kuşağının bir parçasıydı. Bu sanatçıların arasında Masaccio (resimleriyle, Giotto'dan beri natüralizmde ilk büyük gelişmeyi gösterdi), heykeltıraş Donatello ve mimar Brunelleschi de vardı.

İlkçağa Rönesans ilgisi, sanatta artan bir gerçekçilik dışında, örneğin Pisanello'nun portreli madalyonu (Roma paralarından esinlendi) geliştirmesinde ve Botticelli'nin mitolojiye ve alegoriye dayanan klasik konuları canlandırmasında da ifade buldu.

Floransa 16. yüzyılda da büyük bir sanat merkezi olmaya devam edip, zarif maniyerist üslubun bir kalesi oldu ama artık sanatın tartışmasız lideri değildi; çünkü

1505 — Kendi zamanının en büyük Venedikli ressamı olan **Giovanni Bellini**, şahane *San Zaccaria* Altar *Panosu*'nu üretir.

c.1514–21 — **Hans Brüggemann**'ın kocaman Bordesholm Altarı (şimdi Schleswig Katedralinde), ortaçağ geleneğine uygun son büyük oyma Alman altar panosudur.

1534–40 — Parma'da **Parmigianino**, maniyerizmin arketipik eserlerinden biri olan *Uzun Boyunlu Maddona*'yı yapar.

1541 — Roma'da **Michelangelo**'nun bunaltıcı *Son Yargı* freskinin Vatikan'ın Sistine Şapeli'nde açılışı yapılır.

1565 — **Tintoretto**, Venedik'te Scuola di San Rocco'nun kapsamlı dekorasyonunun bir parçası olarak muazzam bir *İsa'nın Çarmıha Gerilişi* resmini yapar

1576 — **Tiziano** Venedik'te ölür ve kendi mezarı için tasarlanan yüce bir *Pietà* tablosunu bitirmeden bırakır.

1586–88 — Toledo'da **El Greco** en büyük altar ponalarından birini, *Orgaz Kontunun Gömülmesi*'ni yapar.

1587–95 — **Giambologna** Floransa'da ilk atlı heykeli yapar - Dük I. Cosimo de' Medici için bir anıt.

Roma bir kez daha kilit bir rol üstlenmişti. Papa II. Julius (1503-13), başka sanatçılarla birlikte Michelangelo ve Raffaello'yu da istihdam edip, çağın en büyük mimarı Donato Bramante'nin yönetiminde Aziz Petrus Bazilikası'nın yeniden inşasına başladı. Leonardo da Vinci de kısa bir süre Roma'da çalıştı ama Milano'yla çok daha önemli bir bağlantısı vardı. Milano Kuzey İtalya'da önemli sanat merkezlerinden biri oldu ama uzun ömürlü Tiziano'nun, 16. yüzyılın üçte ikisini kapsayan uzun bir meslek yaşamına sahip olduğu Venedik'in gölgesinde kaldı.

Kuzey Rönesansı

15.ve 16. yüzyıllarda İtalya dışındaki Avrupa sanatının çoğu, "Kuzey Rönesansı"na ait olarak tanımlandı. Bu, bir ilkçağ dirilişinin İtalya'da oynadığı rolün aynısını oynadığını göstermekten çok, kolaylık olsun diye takılan geniş bir etikettir. Bununla birlikte, kuzeydeki sanatsal devrim neredeyse eşit büyüklükteydi ve yağlıboyanın kullanılmasıyla olanaklı olan yeni bir ayrıntılı, keskin gerçekçilik kapasitesine dayanmaktaydı. İlk büyük yağlıboya ustası Hollandalı ressam Jan van Eyck'ti; onu vatandaşı Rogier van der Weyden izledi.

Onların Hollanda'daki ardılları arasında, Hieronymus Bosch ve Pieter Bruegel de vardı; ikisi de, yağlıboyayı aynı şekilde ustalıkla kullandı ama farklı konulara uyguladı – en unutulmazı fantezi sahnelerine (Bosch) ve manzara ile köy yaşamına (Bruegel). Kuzey Rönesansının en ünlü sanatçısı, Alman Albrecht Dürer seçkin bir ressam ve teorisyendi; ama ünü, 16. yüzyılın İtalyan biyografi yazarı Giorgio Vasari'nin sözleriyle "dünyayı hayrete düşüren" oymabaskılarına dayanmaktaydı.

Dürer, sağken Avrupa'nın ötesinde keşfedilen yeni dünyaların farkındaydı -kayıtlar, 1520'de Hernán Cortés'in İmparator V. Karl'a gönderdiği Aztek hazinelerini gördüğünü coşkuyla açıkladığını gösteriyor. 1485 civarında Portekizli kaşifler, metal işinin ve oymacılığın yüksek bir gelişmişlik düzeyine ulaştığı Benin City'ye (şimdi Nijerya'da) ulaştılar. Bu toplumların ürünleri, Avrupa'da başlangıçta ilginçlik olarak görüldü ama çok geçmeden ciddi sanat eseri sayıldılar. ■

ZAFER PALMİYESİ BANA VERİLDİ

İSHAK'IN KURBAN EDİLİŞİ (1401-1402), LORENZO GHIBERTI

KISACA

YAKLAŞIM
Sanatta yarışmalar

ÖNCE
MÖ GEÇ 5. yüzyıl Yunan ressam Zeuksis üzümleri o kadar natüralist tasvir eder ki, üzerine kuşlar konar. Buna karşı rakibi Parrhasius öyle bir perde resmi yapar ki, Zeuksis tutup yana çekmeye çalışır.

SONRA
1503–04 Leonardo da Vinci ve Michelangelo, Floransa'da Palazzo Vecchio'nun Toplantı Salonunun karşıt duvarlarında birbirleriyle doğrudan ve şiddetli bir rekabet içinde savaş sahneleri resmetmekle görevlendirilir.

1832 J. M. W. Turner, Londra Kraliyet Akademisinde John Constable'ın rakip eserini gölgede bırakmak için, kendi deniz manzarası resmine parlak kırmızı bir şamandıra ekler.



Bir kuyumcunun oğlu olan heykeltıraş Lorenzo Ghiberti (y. 1380-1455), 15. yüzyılın başında Floransa'da San Giovanni Vaftizhanesi için bir çift tunç kapı üretme yarışmasını kazanınca üne kavuştu.

Yarışmayı, 12. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar Floransa'da ticareti kontrol eden yedi seçkin loncadan biri olan tüccar terziler loncası Arte di Calimala düzenledi. Loncalar aynı zamanda önemli sanat sponsorlarıydı ve sekizgen Romanesk vaftizhanenin bakımından Calimala sorumluydu.

Yarışmaya katılanların her birine, Kitab-ı Mukaddes'in belirli bir olayını –İbrahim oğlu İshak'ı kurban etmek üzereyken, bir meleğin araya girip engellemesi olayını– tasvir eden bir kabartma üretmeleri için dört tunç tabaka verildi.

Ekonomi ve üslup

Ghiberti hem Gotik hem de klasik geleneklerden yararlandı. İbrahim figürü contrapposto bir poz benimser: bir figürün bir kalçasını dışarı çıkarıp bütün ağırlığı bir bacağa aktardığı, vücutta bir bükülme ve belli bir hareket ya da heyecan duygusu ortaya çıkardığı duruş. İlk kez eski Yunanistan'da kullanılan bu hüner, tipik olarak daha dökümlü, kıvrımlı üslubuyla Gotik heykelde de popülerdi. İshak, klasik, kaslı bir nü olarak yorumlanır. Kısaltılan melek ve uzaklaşıp inandırıcı bir derinlik yanılsaması yaratan manzara, kompozisyonun perspektife de dikkat ettiğini gösterir. Ghiberti'nin temkinli ve zarif görüşü, paneli günümüze ulaşan Filippo Brunelleschi de dahil, diğer altı sanatçıyı yener. Ghiberti'nin aksine Brunelleschi, olayı acil, ıstıraplı bir dram anı olarak tasvir eder.

Genç heykeltıraş yalnızca sanatçılığıyla değil, rakiplerinkinden daha hafif ve ekonomik bir eser üretmesiyle de kazandı. Ghiberti'nin eseri, Rönesans üslubunun gelişiminde kilit noktaydı ve atölyesi, Donatello ve Paolo Uccello gibi sanatçılar için bir eğitim alanı oldu. ■

Ayrıca bakınız: Pisa Vaftizhanesi vaiz kürsüsü 84–85 ■ Bernward Kapıları, Hildesheim 100 ■ Musa'nın Kuyusu 101 ■ *Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna ile Birlikte* için taslaklar 124–27 ■ *Genç Köle* 144–45 ■ *St George* 162

KUTSAL KİTAPLARDA SÖZCÜKLER NEYSE, İKONALARDA DA RENKLER ODUR

KUTSAL TESLİS (1411), ANDREI RUBLEV



Doğu Ortodoks Kilisesinde, "benzer" ya da "imge" sözcüğünün Yunanca karşılığından türetilen ikona, çoğu kez düz bir panel üzerinde, tipik olarak İsa'nın, Meryem'in ya da azizlerin yer aldığı sahneleri gösteren dinsel bir resimdir. İkonalar, sanat eserinden ibaret sayılmazdı – izleyene, resmedilen figürlerle doğrudan temas sunan kutsal eşyalardı.

İlahilik ve melekler

Bizans döneminin (MS Y. 330-1453) en ünlü Rus ikona ressamı Andrei Rublev'di (Y. 1360-1430); *Kutsal Teslis*'i türün bir şaheseridir. Resimde Tanrı, İbrahim'e Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'u temsil eden üç melek biçiminde görünür. Figürler, üzerinde Aşai Rabbani'yi temsil eden dolu bir kupa bulunan bir altarın etrafında toplanmıştır. Arkalarında Tanrı'nın evine işaret eden bir konak, ruhani yükselişi açıklayan bir dağ, Yaşam Ağacını ve İsa'nın çarmıha gerilişini gösteren bir meşe ağacı vardır. Mavi giysiler ilahiliği, yeşil yeni yaşamı, altın sarısı ise krallığı gösterir.

KISACA

YAKLAŞIM
İkonlar

ÖNCE

MS Y. 400 Süryanice Hıristiyan bir metin olan *Addai'nin Öğretisi*, Edessa (şimdiki Urfa) hükümdarı Abgar'a gönderilen bir İsa portresini anlatır. Bazıları bunu ilk ikona olarak kabul eder.

6. yüzyıl Sina çölünde Azize Katerina Manastırında Pantokrator ("Kadiri mutlak") İsa'nın bir ikonası yapılır ve saklanır.

SONRA

1495–96 Rus ikona sanatçısı Dionisy, Rusya'nın Vologda bölgesinde bulunan Ferapontov Manastırında anıtsal ikonografik freskler yapar.

1988 Rus Ortodoks Kilisesi, Rublev'i aziz ilan eder.

Rublev, zarif dairesel kompozisyonunda ziyaretçiler arasındaki dinamiği iletir. İzleyenin gözü, ortadaki kupanın etrafında bir figürden diğerine geçip, enerjiyi imgenin içinde yoğunlaşmış tutar ve böylece Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'un birliğini ima eder. Bir kupanın biçimini meydana getiren iki dış meleğin şekli, imgeyi içine alır. İncelikli el hareketleri, figürler arasındaki yakın, sezgisel ilişkiyi inceler. Resmin uyumu, onu ideal bir ibadet ve tefekkür odağı haline getirir – mistik *Kutsal Teslis* deneyimine götüren bir yol. ■

Ayrıca bakınız: İmparator İustinianos ve İmparatoriçe Theodora'nın Mozaikleri 52–55 ▪ Theuderic'in kutsal emanet sandığı 62–63 ▪ *Volga'da Sal Çekicileri* 279 ▪ *Kompozisyon VI* 300–07 ▪ *Petrograd Savunması* 338–39

PERSPEKTİF, RESMİN DİZGİNİ VE DÜMENİDİR

KUTSAL TESLİS (1428), MASACCIO



KISACA

YAKLAŞIM
Doğrusal perspektif

ÖNCE
MS y. 1. yüzyıl Helenistik ressamlar, peyzaj resminde derinlik deneyleri yapar.

Erken 14. yüzyıl Giotto di Bondone kısaltım ve ışık-gölge yoluyla düz bir yüzeyde üç boyutlu yanılsamasını yaratır.

1413 Filippo Brunelleschi, tek-nokta perspektifin işlevini kanıtlar.

SONRA
1508–12 Michelangelo Roma'da Sistine Şapelinin tavanını resimler, Masaccio'nun eserinde sergilendiğini gördüğü tekniklerden etkilenir.

1907 Kübizmle Pablo Picasso ve Georges Braque, üç boyutlu perspektiften radikal bir kopuş gerçekleştirir.

Üç boyutlu bir sahneyi düz bir yüzeyde özetlemenin fiziksel olanaksızlığı nedeniyle, ressamlar bir derinlik duygusu iletmek için algı hilelerine başvurmak zorundadırlar. ilkçağ resimleri ve Rönesans öncesi pek çok Avrupa sanatı, böyle bir gerçeklik girişiminde bulunmaz. Örneğin eski Mısır resimlerinde insanların ayakları yandan gösterilirken, vücutları ileriye doğru bakar; diğer erken resimlerde insanların göreli büyüklükleri, fiziksel konumları dışında başka faktörlerle –statü ya da yaş gibi– belirlenir.

Eski Yunanistan'da ve Roma'da sanatçılar, mekân ilişkilerini doğru temsil etme teknikleriyle deneyler

Ayrıca bakınız: *Aziz Francesco dizisi* 86–89 ▪ *Maestà* 90–95 ▪ Wilton İki Kanatlı Altar Panosu 98–99 ▪ Cloisters Haçı 100–01 ▪ *Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna ile Birlikte* için taslaklar 124–27 ▪ *Sir John Hawkwood* 162 ▪ Isenheim Altar Panosu 164 ▪ *Merhametli İsa* 172–75

Perspektif ustalığı sanatçılara uzaktaki nesnelerin gerçek ölçeğini gösterme olanağı sunar ve –kısaltım yoluyla– üç boyutlu nesnelere gerçek bir derinlik duygusu kazandırır. Sanatçı aynı zamanda karmaşık ama oldukça gerçekçi bir mekân yaratıp düzenleyebilir.



yapmıştı. Eserlerinin büyük çoğunluğu klasik dönem bittikten sonra kayboldu; ama 14. yüzyılın sonunda İtalyan ustalar Giotto ve Duccio, düz bir yüzeyde üç boyutlu uzayı temsil etme sorunlarını yeniden ele aldı.

Gerçekten başarılı ilk derinlik temsilleri, izleyenin bakışını inandırıcı bir biçimde bir sahnenin içine sokabilen Floransalı genç ressam Masaccio tarafından yaratıldı. Çağdaşları Uluslararası Gotik üslubu devam ettirip düz, stilize figürler çizerken, Masaccio *Kutsal Teslis* –Floransa'da Santa Maria Novella Kilisesindeki freski– gibi eserlerde sanatına yeni devrimci perspektif ilkeleri uygulama radikal adımını attı.

Perspektif bilimi

Bir resimde derinliği temsil etmenin matematiksel kılavuzlarını, Masaccio'nun arkadaşı Floransalı mimar Filippo Brunelleschi 1413-20 civarında geliştirdi ve başka bir mimar, Leon Battista Alberti, *Resim Üzerine* (1436) adlı eserinde yazıya döktü. Doğrusal perspektif olarak bilinen bu teknik, bir sanatçının uzayı ve derinliği iki boyutlu bir yüzeyde haritalandırmasına olanak veriyordu.

Alberti, resim düzleminin, resmedilen dünyanın görüldüğü açık bir pencere olarak nasıl düşünülmesi gerektiğini tarif etti. Sanatçı önce bir ufuk çizgisi çizer, sonra ufuk çizgisi üzerinde bir kaçış noktası belirler. Kaçık noktasında birleşen çizgileri kılavuz olarak kullanan sanatçı, iki sonuca ulaşıp tutarlı bir üç boyutlu uzay izlenimi yaratabilir. Birincisi, uzak nesnelerin yakın nesnelere oranla daha küçük görünmelerini sağlamaktır; ikincisi kısaltımdır, yani izleyenden geriye doğru uzaklaşan bir nesnenin, izleyene paralel olması durumunda olandan daha kısa görünmesini sağlamaktır.

> Geçmişin zorluğunu ve kusurlarını temizleyen ilkler arasında.
> **Giorgio Vasari**
> ***Lives of the Artists*, 1550**



Masaccio

Tommaso di Ser Giovanni di Simone 1401'de Floransa yakınlarında doğdu. Biyografi yazarı Giorgio Vasari'ye göre, giyinme tarzı da dahil sanat dışında hiçbir şeye aldırmadığı için Masaccio, yani "hantal Tom" olarak anıldı.

Masaccio'nun 1422'de Floransa ressamlar loncasına girene kadar yaşamı hakkında fazla bir şey bilinmiyor. En büyük dostları ve üstatları arasında mimar Brunelleschi ile heykeltıraş Donatello da vardı. Masaccio Floransa'da çok sayıda sipariş aldı ve 1425'ten itibaren, şaheseri sayılan iş – Brancacci Şapelinde fresk dizisi– üzerinde çalıştı. 1428'de işi yarım bırakıp Roma'ya gitti ve kısa süre sonra öldü; ani ölümü, zehirlendiğine dair kuşkulara neden olmasına rağmen, olasılıkla vebadan öldü.

Önemli eserleri

1422 San Giovenale Üç Kanatlı Altar Panosu
y. 1425–28 Aziz Petrus'un yaşamı konusunda fresk dizisi, Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine
1426 Pisa Altar Panosu

Zemin düzlemini bir satranç tahtası gibi düşünmek kavramı aydınlatabilir. Bir satranç oyuncusunun baktığı noktadan, tahtadaki kareler uzaklaştıkça, boyutlarının aynı olduğunu bilmemize rağmen, ebatları küçülüyor gibi görünür; ayrıca kısaltımın bir sonucu olarak derinden çok geniş görünürler. Resimde derinlik yanılsamasının temeli bu görüngüdür.

Teoriden pratiğe

Masaccio'nun *Kutsal Teslis*'i beşik-tonozlu bir şapeli tasvir eder; çarmıha gerilmiş İsa, Tanrı Baba tarafından desteklenmektedir ve iki yanında Bakire Meryem ile Aziz Yuhanna vardır. Alt katta ölümü hatırlatan ve yukarıda tasvir edilen ebedi yaşam vaadiyle çelişen bir iskelet içeren renkli bir lahit bulunmaktadır. Daha da renkli bir yanılsamayla, eserin patronları şapelin hemen dışında diz çöküp, klasik mimariyi çerçevelemenin bir parçasını oluşturuyor ve izleyenin gerçek mekânı ile *Kutsal Teslis*'in resimli mekânı arasında bir yerde var gibi görünüyorlar.

İzleyen yukarıda Teslis'e ve aşağıda lahte baksın diye, Masaccio kaçış noktasını haçın aşağısına, izleyenin göz hizasına yerleştirir. Tavandaki süsler perspektifin dikey çizgilerine uyar ve kutsal figürleri neredeyse fiziksel mekânın içine taşıyan inandırıcı bir hacim yanılsaması yaratılmasına –o zamanın izleyicilerini şaşkına çeviren bir efekt– yardımcı olur.

Kısaltım tekniği, resmedilen nesnelerin bazılarını izleyiciye diğerlerinden daha fazla yakınlaştırmaya yarar. Bu durum *Kutsal Teslis*'te, figürlerin köşeli halelerinde ve özellikle izleyeni imgenin içine çağırıyor gibi görünen Meryem'in uzanan kolunda açıkça görülüyor.



Bakire Meryem ve Çocuk İsa (1426), Masaccio tarafından üç-kanatlı bir altar panosunun parçası olarak yapıldı. İsa'nın halesinin doğru perspektifi ile meleklerin düz haleleri arasında bilinçli bir karşıtlık içerir.

Işık ve gölge

Masaccio'nun resimlerinde ışığı yorumlama yaklaşımı da –açık ve koyu olarak bilinen– mekâanı temsil etmedeki başarısına katkıda bulundu. Işık-gölge tekniğine bir önceki yüzyılda Giotto öncülük etmişti. Bir sahneyi, yüzey üç boyutlu yontulmuş gibi görünen gerçekçi gölgeler üretecek şekilde karşıt açık ve koyu alanlarla ışıklandırmayı gerektiriyordu. *Kutsal Teslis*'teki figürlerin, ışığın onlara çarpma şekline göre dikkat çekmeleri sağlanır, üç boyutlu görünümleri güçlenir.

Hıristiyan sanatta karanlığın ve aydınlığın derin simgesel tınıları vardır: Kitab-ı Mukaddes'te İsa,

"Bana iman eden hiç kimse karanlıkta kalmasın diye, dünyaya ışık olarak geldim" diyor (Yuhanna 12: 46). Masaccio'nun ışık ve gölge ustalığı, bu nedenle, yalnızca bir teknik başarıdan ibaret değildi: Ona dinsel resimde daha incelikli bir duygusal ve simgesel dile ulaşmasını sağlıyor ve daha önce daha stilize bir yaklaşımla ulaşılandan daha gelişkin bir ifade olanağı veriyordu.

Brunelleschi'nin perspektifini Giotto'nun ışık hilesiyle birleştiren Masaccio, *Kutsal Teslis*'i izleyenleri resimden, ötedeki fiziksel bir mekâna –izleyenlerin içinde bulunduğu kilise kadar gerçek bir mimari girinti– bakıyormuş gibi hissettiriyordu. Masaccio, Tanrı'nın evinin duvarlarını uzatıp, ekstra mekân işgal eden kutsal figürlere hayat üfleyebildi – sanat tarihçisi E. H. Gombrich'in "tek göz bir odanın" kapısını çalma olarak tarif ettiği bir başarı.

> Masaccio'dan önce yapılan her şey, eğreti sayılabilir.
> **Giorgio Vasari**
> ***Lives of the Artists*, 1550**

Büyük Tom ve küçük Tom

Masaccio resimde perspektifin öncüsü sayılırken, daha yaşlı Floransalı sanatçı Masolino da Panicale de, bu tekniğin gelişiminde önemli bir rol oynadı. Bir süre iki ressam yakın ilişki içinde oldu, Floransa'da Santa Maria del Carmine'nin Brancacci Şapelindeki fresklerin yapımında birlikte çalıştılar. Lakapları bile, onları kabaca "büyük Tom" ya da "hantal Tom" (Masaccio) ve "küçük Tom (Masolino) olarak çevrilen resmin komedi ikilisi olarak bir araya getirmiş gibi görünüyor.

Masolino, *Sakatın İyileştirilmesi ve Tabitha'nın Kaldırılması* (1423) freskinde görüldüğü gibi, doğrusal perspektif ilkelerine bağlıydı. Bununla birlikte, Masaccio'yla aynı anlatısal ifade düzeyine tam olarak ulaşmadı; Masaccio'nun daha fazla ünlü olmasının nedeni de bu olabilir.

Masaccio'nun üç-boyutlu uzaya hâkimiyeti ve ışıkla biçimlendirebilmesi, yeni bir duygusal ve anlatısal olanaklar dalgası yarattı. Resimleri o kadar inanılırdı ve figürleri o kadar iyi karakterize edilmişti ki, teknikleri geniş ölçüde taklit edildi. Bu teknik Andrea Mantegna, Pietro della Francesca ve Leonardo da Vinci'nin resimlerinde görülebilir; Raffaello'yla birlikte yüksek Rönesans doruğuna ulaşır. Doğrusal perspektif kullanımı, geç 19. yüzyılda, Paul Cézanne'ın düz tasarımları "yalnızca renkle" derinliği temsil etmeye çalışana kadar Batı sanatının standart bir özelliği oldu. ■

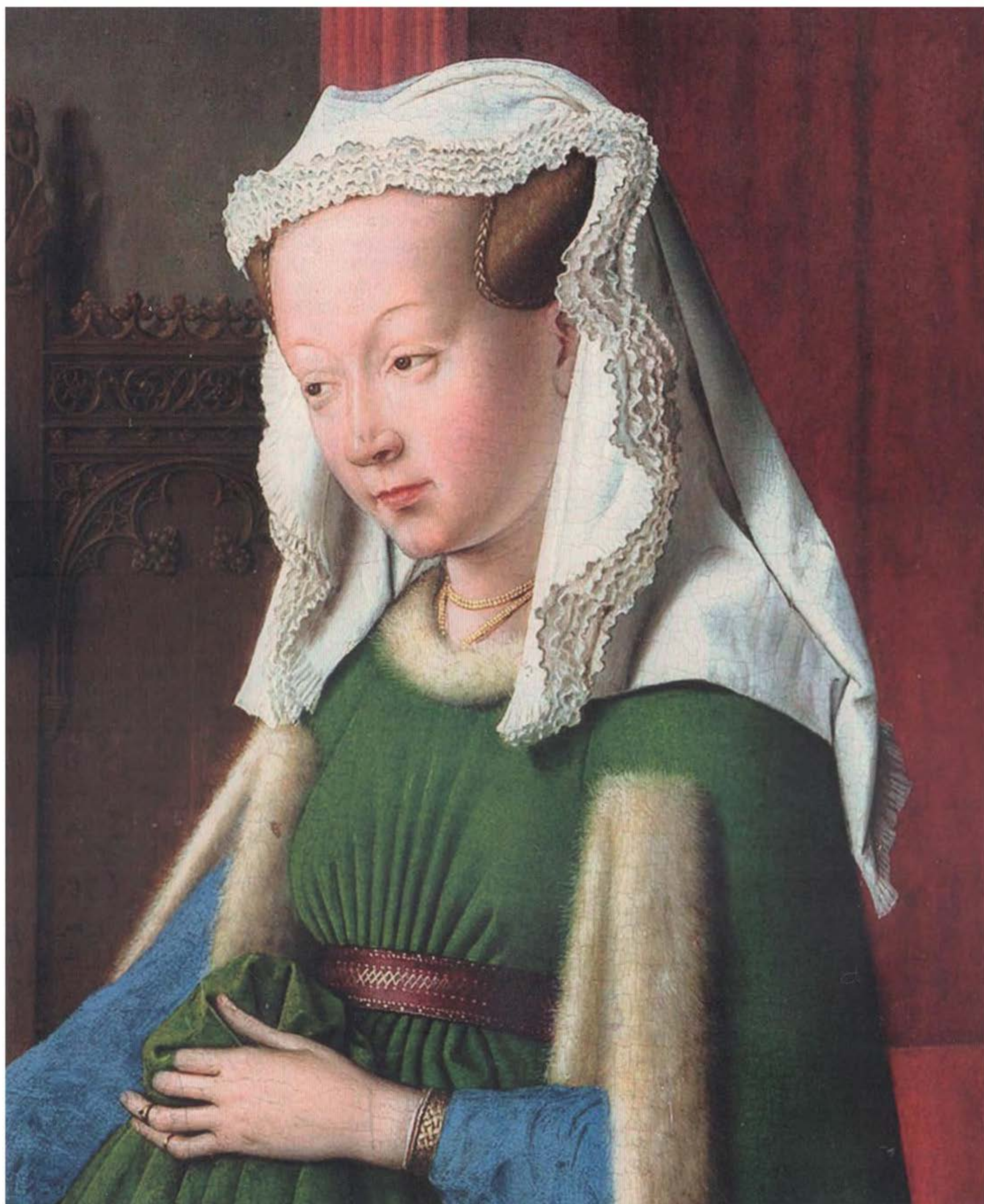


Masolino'nun freski *Sakatın İyileştirilmesi* ve *Tabitha'nın Kaldırılması*, tek-nokta perspektifin örneğidir. Kaldırım taşları bile uzaklaştıkça küçülüp, etkiyi tamamlar.

PİGMENTLERİ YAĞLA BAĞLAMAYI YAĞLIBOYA RESME DÖNÜŞTEREN ADAM

ARNOLFINI PORTRESİ (1434), JAN VAN EYCK

Arnolfini Portresi'nden ayrıntı



KISACA

YAKLAŞIM
Yağlıboya resim

ÖNCE
y. 650 Bilinen en eski yağlıboya resimler, Afganistan'da Bamiyan Vadisindeki mağaraların duvarlarında yaratılır.

y. 1110–25 Benedikten keşiş ve sanatçı Helmarshausen'li Roger, *De diversis artibus*'u yazar. Bu manastır elyazması, pigmentlerin yağla nasıl bağlanacağını tarif eder.

SONRA
1565 Yaşlı Pieter Bruegel *Hasatçılar* tablosunu yapıp, yağlıboyanın hızlı ve ekonomik kullanımını gösterir. Sanatçı, alttaki çizimlerini gizlemeyen çok ince tabakalar kullanır.

17. yüzyıl Rembrandt gevşek bir yağlıboya tekniği geliştirir; çok kalın olduğunda bile yağlıboyayı tuvalin etrafında gezdirir.

Jan van Eyck, Erken Hollandalı (ya da Flaman) Ressamlar Okulunun kurucuları arasındaydı. Bu grup o sırada Avrupa'da egemen olan aşırı dekoratif Uluslararası Gotik üsluptan uzaklaşıp, gerçekçiliği ve ayrıntıyı manevi simgecilikle harmanlayan daha natüralist bir resim tarzını benimsedi.

Van Eyck'in *Arnolfini Portresi*, ancak sanatçının yağlıboya ustalığıyla olanaklı olan yüksek-tanımlı bir üslupla yorumlanan simgesel nesnelerle doludur. Bu ve diğer resimleriyle van Eyck, yağlıboyalarla mikroskobik fırça kontrolüyle gösterilen büyüleyici kusursuzluğuyla ün kazandı. İtalyan Giorgio Vasari (1511-74) gibi yazarlar, van Eyck'in yağlıboya resmi icat ettiğini ya da yeniden icat ettiğini iddia ettiler. Flaman ressam yağlıboya kullanan ilk ressam olmaktan çok uzak olmasına –7. yüzyılda hem Çin'de hem de Afganistan'da kullanıldı– rağmen, van Eyck'in yağlıboyayı geliştirmesi ve kullanmadaki becerisi, Batı sanatında resmin yörüngesini etkiledi. Van Eyck'in resimlerine taşıyabildiği aydınlık ayrıntı ve berraklık, yağlıboyanın yararlarının daha geniş sanat topluluğunca tanınmasına yardımcı oldu.

> Onun gözleri aynı anda hem bir mikroskop hem de bir teleskop gibi çalışır.
>
> **Erwin Panofsky**
> ***Early Netherlandish Painting*, 1953**

Esnek bir araç

15. yüzyıl Avrupa'sında sanatçıların yaygın aracı, pigmentlerin yumurta sarısı ve suyla birbirine bağlandığı yumurtalı tempera boyaydı. Ne var ki, temperanın sınırlılıkları vardır: Boya çabuk kuruyor, dolayısıyla saklanamıyor ve bir seferde yalnızca küçük alanlar boyanabiliyor; tempera karıştırılmaya da uygun değildir, bu yüzden renk karışımı, opak renk tabakaları sürmeye ya da taramaya dayanır. Yağ, rengi temperadan daha etkili

Jan van Eyck



Jan van Eyck'in yaşamı muammadır. 1380'lerde Maaseik kasabasında (şimdi Belçika'da) doğmuş olabilir; ama ona ilişkin en eski kayıtlarda, 1422'de Lahey'de, Hollanda Kontu Bavyeralı Johannes'in sarayında görünüyor. Van Eyck 1425'te Burgonya Dükü İyi Philip'in hizmetine girdi. Resim yapmanın yanı sıra, işvereni için diplomatik görevler de üstlendi. 1432'de Bruges'de bir ev satın aldığı ve aşağı yukarı aynı dönemde evlendiği biliniyor. Kendi portresi olduğu kabul edilen *Kırmızı Türbanlı Adam* da dahil, tarihli yağlıboya resimleri sonraki on yılda yapıldı. Sanatçının şaheseri *Kuzunun Tapınması* altar panosu, olasılıkla kardeşi Hubert'le birlikte yapıldı. Van Eyck sarayda yüksek saygı gördü ve dolgun bir maaş aldı. 1441'de Bruges'de öldü.

Önemli eserleri

1432 *Kuzunun Tapınması*, Ghent Katedralinde altar panosu
1433 *Kırmızı Türbanlı Adam*
y. 1435 *Şansölye Rolin'in Madonnası*

Ayrıca bakınız: Wilton İki-Kanatlı Altar Panosu 98–99 ▪ *İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi* 118–19 ▪ *Karda Avcılar* 154–59 ▪ Portinari Altar Panosu 163 ▪ *Elçiler* 164 ▪ *Bir Aslan Avı* 176–77 ▪ *Amerikan Gotik* 339

taşır ve daha yavaş kuruyup, zamanla harmanlamaya ve yeniden işlemeye olanak verir. Pigment parçacıkları kuruyan ya da kurutucu yağlarda asılı kaldığı için, yavaş kuruyor. Kuruyan yağlar su gibi buharlaşmak yerine, polimerizasyon olarak bilinen bir kimyasal süreçle tedricen yarı-katılaşır.

Van Eyck resimlerinde ceviz yağıyla karıştırılmış keten tohumu (beziryağı) kullandı. Beziryağı kullanılmadan önce hafif ısıtılır ya da sığ bir tabakta güneşe bırakılırdı. Bu, boya kullanılmadan önce polimerizasyon sürecini başlatırdı. Bu şekilde hazırlanan boya, kurşun beyazıyla karıştırıldığında yumuşak koyu boyama için (kalın bir tabaka oluşturmak için) ya da kırmızı ve yeşil gibi yarı-saydam renklerle yapıldığında parlak perdahlar için kullanılabilirdi.

Bolluğun resmi

Zahmetli boya tabakaları oluşturan ve bu tabakalara ince fırça işiyle olağanüstü ayrıntılar işleyen van Eyck, bu şekilde, dokunulabilir üç-boyutlu nesneler duygusu yaratabildi. Gösterişli dokulara ve parlak yüzeylere epeyce önem verdi, olabildiğince aslına uygun yansıtmayı amaçladı.

Arnolfini Portresi'nin, Giovanni di Nicolao Arnolfini adlı İtalyan bir tüccar ile şimdiye kadar kimliği saptanamayan ikinci karısını tasvir ettiği sanılıyor. Van Eyck gibi Arnolfini de Burgonya Dükü İyi Philip'in sarayının bir mensubuydu. Karısıyla birlikte Bruges'de konfor içinde yaşıyordu: Bolluk, çiftin arkasındaki odada sergilenen her parlak yüzeye ve özenle bakımlı dokuya siner ve van Eyck'in paleti, konuları kadar zengindir. Kadının keten başörtüsünün köpük beyazından elbisesinin kadife yeşiline, yatağın ve yastığın sıcak kırmızısından Arnolfini'nin kürklü kaftanının ışık saçan koyuluğuna kadar, renkler ve dokular aynı anda hem boldur hem gerçek yaşama sadıktır.

Van Eyck figürlerin yüzleri için yoğun, kireçli, porselen tonlar; pirinç avize için parlak ışıltılar ve pencere çerçevesiyle düşürülen gölgeler için zarif saydam perdah-



Arnolfini Portresi, gerçek ve simgesel anlamı olan ayrıntılarla doludur. Örneğin portakal, zenginliğe işaret eden pahalı bir meyveydi ama saflığın bir simgesi de olabilir.



Kompozisyonun odak noktası aynadır. Bu minyatür sahnede van Eyck, resmi izleyenle aynı konumdan içeri bakan iki adamın varlığını açığa vuruyor.

lar elde etmek için yağlıboyanın bütün özelliklerinden yararlanır. Rafine, etkileyici ve pahalı olan eser, resmin öznelerinin arzu edilen zenginliğini, zevkini, ahlaki ilkelerini ve gücünü pekiştirir – usta işi kusursuzluğuyla.

Niyet soruları

Birçok eleştirmen resmin içeriği konusunda tahminde bulunmuştur. 1934'te Alman sanat tarihçisi Erwin Panofsky yasal bir belge –bir evliliğin gerçekleştiğinin çürütülemez kanıtı– olarak sipariş edilmiş olabileceğini öne sürdü ve odadaki nesnelerin arkasında gizli simgeciliği fazlasıyla önemsedi. Bazıları resmi bir nişanlanmanın, bir söz vermenin ya da ölen bir eşin hatırasının kaydı olarak görür. Resimdeki kadının, yuvarlak karnının ima ettiği gibi gebe olup olmadığına ilişkin de sorular vardır; bazı sanat tarihçileri, ön plandaki köpeğin çiftin şehvetini temsil ettiğini ve dolayısıyla resmin, çocuk sahibi olma arzularıyla ilgili olduğunu öne sürmüştür.

Bununla birlikte, olası açıklama çok daha az gizemlidir: 15. yüzyılda Flanders'te yuvarlak karın, güzel kabul edilir ve o zamanın portrelerinde birçok kadın benzer şekilde resmedilirdi. Van Eyck, kadının elbisesinin hacmine ve dolayısıyla çiftin pahalı mallarına dikkat çekmek için kadını bu şekilde resmetmiş olabilir. Kadının elbisesi resme zor sığıyor ve aşırı toplanmış kumaşın bir sonucu olarak silueti önemli ölçüde genişlemiştir. Adeta bu kişilerin fiziksel varlığı, eşyalarıyla şişirilmiş gibidir.

Van Eyck, maharetini göstermek için çiftin maddi zenginliğini kullanır. Kadının elbisesinde ölçüsüz, derin kumaş kıvrımları sanatçının, yağlıboyayla olanaklı olan canlı tonları ustalıkla kontrol ettiğini göstermesine olanak verir. Gerçekçi bir ağırlık duygusuyla

Arnolfini Portresi'nde simgecilik

Yanan tek mum, Tanrı'nın ışığını ve her şeyi gören varlığını simgeler. Yanan mumlar Kilisenin zaferini ve bir müminin Tanrı'ya sadakatini de ifade eder.

Tespih, **ibadetin kanıtı** olarak aynanın yanına asılır. Tespih bir dua olarak bilinir ve **dindarlığı** simgeler; erkekten karısına verilen yaygın bir hediyeydi.

Çiftin **çıkarılmış ayakkabıları**, Kitab-ı Mukaddes'ten bir pasajı hatırlatır: "çarıklarını ayaklarından çıkar, çünkü üzerinde durduğun yer **mukaddes topraktır**" (Çıkış, 3: 5).

Doğurmanın koruyucu azizesi **Azize Margaret** figürü, karyola direğine oyulmuş. Resimdeki diğer **doğurganlık** simgeleri, **kırmızı yatak** ve yerdeki **kilimdir**.

Asılı bir süpürge, ev kadınlarının koruyucu azizesi Azizi Martha'yı temsil eder. Görünüşü, kendine-göndermeli de olabilir: süpürge, **ressamların** koruyucu azizi Aziz Luka'nın bir simgesidir.

Aynanın etrafındaki **minyatür resimler**, İsa'nın **çarmıha gerilmesine** yol açan olayları anlatır. Aynanın kendisi, Bakire Meryem'in ebedi **saflığının** bir simgesidir.



Şansöyle Rolin'in Madonnası'nı, Burgonya Düklüğünün şansölyesi Nicolas Rolin sipariş etti. Bebek İsa'yı Rolin'e sunan Meryem'i gösterir.

kumaşın derin, koyu kıvrımlarına ulaşmak için yeşilin farklı tonlarını ustalıkla harmanlar.

Yüzey ve yansımalar

Van Eyck'in yüzey özellikleri zevki, odadaki her ayrıntıya uzanır. Küçük kırmızı ve mavi dikdörtgen dilimler pencerede küçük, çukur, saydam cam dairelerle yan yana oturur. Döşeme tahtalarında ve Arnolfini'nin çıkarılan ayakkabılarında akıp giden damarlar özenli çizilmiştir. Karışık örgülü kilimin bir dilimi görülebiliyor. Çiftin giysilerindeki kürkler, okşanabilirmiş gibi görünüyor. Bütün bu ayrıntılarda van Eyck'in fırça işi, neredeyse hiç fark edilmez. Yağlıboyanın yavaş kuruma özelliği, parlak bir sonuca ulaşmak için farklı renkleri karıştırıp şekillendirmesine zaman tanıyordu.

Van Eyck yağlıboyanın cilalı niteliğinden yararlanıp, resimlerinde yansıtıcı nesneleri sıyırıp geçen natüralist ışık demetleri ve mat yüzeyleri yalayan gün ışığının sıcak közlerini gönderdi. Bu, *Arnolfini Portresi*'nde ışıldayan pirinç avizeyle ve siyah duvarda dikkat çeken tümsek aynayla gösterilir. Avize etkileyici ölçüde süslüdür; altı kolu, farklı açılardan yansıtıcı yüzeyleri açık pencereden gelen ışığa tutar. Kollardan birinde tek başına bir mum yanıyor. Hıristiyan simgecilikle zengin bir resimde bu mum, Tanrı'nın ilahi bakışını temsil eder; ama van Eyck, bu nesnenin gerçek anlamını akıllıca tersine çevirir: Avize odayı aydınlatmak yerine, karmaşık yansıtıcı yüzeyinde ışıldayan ışık efektleriyle aydınlatılır.

Görme ve görülme

Ayna, şaşırtıcı bir biçimde kamera merceklerinin önünü alır; tümsek yüzeyi, neredeyse bütün odanın bükülmüş yansımasını yakalar. Dev bir göz gibi sahneyi dikizliyor. Ayna, yine van Eyck'in boyayla ulaşabildiği keskin ayrıntının kanıtıdır. Çerçevesi, Kitab-ı Mukaddes'ten 10 küçük sahneyle süslüdür. Her birinin girintili kasnağı, ışığın vernikli ahşaba çarptığı yerde ustaca bir beyaz pigment parlaklığıyla vurgulanır. Aynanın kendisi mucizevi bir optik yanılsamayı başarıp, odanın şişik bir görüntüsünü yansıtmanın yanı sıra, birkaç kat da küçültür. Avize bu yansımada hassas bir kesinlikle, ince ama fark edilir bir örümcek ağı olarak gösterilir. Odanın eşiğinde yansıtılan iki figür görülüyor; biri, olasılıkla ressamın kendisidir.

Van Eyck, aynanın hemen üstündeki boşluğa imzasını atıyor; öyle ki, sözcükler duvara gerçekten resmedilmiş gibi görünüyor. Latince yazının çevirisi şöyledir: "Jan van Eyck buradaydı." Görme, görülme ve toplumsal görünürlük arzusuyla ilgili bir resimde sanatçı, kendisini ve fırçasını bilerek kompozisyondan silmemiş. ■

İKİ KANATLA İNSAN DÜNYEVİ ŞEYLERİN ÜSTÜNE YÜKSELİR, BASİTLİKLE VE SAFLIKLA BİLE

İSA'NIN ÇARMIHTAN İNDİRİLMESİ **(1435–1440),**
ROGIER VAN DER WEYDEN



KISACA

YAKLAŞIM
Devotio Moderna

ÖNCE
Y. 1425 Robert Campin'in *İsa'nın Mezara Konulması*, ortaçağ altın sarısı bir zemin üzerinde bir manzara içinde İsa'nın çilesinin heykeli, ifadeli figürlerini belirler.

1427 Felemenk rahip Thomas à Kempis'in *İsa'ya Benzemek*'i basılır. *Devotio Moderna*'dan (yeni ibadet) esinlenen kitap, 15. yüzyılın en popüler kitabıdır.

SONRA
1457-75 Felemenk ressam Dieric Bouts'un dinsel panolarının, kişisel *Devotio Moderna* ibadeti için popüler olduğu anlaşılır. Küçük ebatları, ibadette odaklanmaya yardımcı olur..

Y. 1570 *Devotio Moderna*, Protestan Reformundan sonra son bulur.

14. ve 16. yüzyıl arasında Hollanda'da başlayan ve Avrupa'ya yayılan dinsel bir hareket, *Devotio Moderna* iç, manevi benliğe odaklanmayı teşvik etti ve İsa'nın eylemlerini ve tutumlarını dürüstçe taklit ederek dindarlığa geri dönüş çağrısında bulundu. Hareketin taraftarları bunu, imanlı olmanın özsel temeli olarak görüyorlardı.

Devotio Moderna'nın savunduğu empati ve maneviyat, Rogier van der Weyden'in eserlerinde, özellikle İsa'nın ölümünü izleyen Bakire Meryem ve diğerlerinin kederini konu alan *İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi*'nde görsel ifade bulur. Resim, İsa'nın cesedini tutan Arimatheali Yusuf'u (kırmızı takkeli), Nikodimos'u (altın sarısı giysili) ve bir hizmetkârı (merdivendeki) tasvir ediyor. Meryem kederden bayılırken, Aziz Yuhanna (solda kırmızılı) ve mübarek bir kadın ona yardım ediyor.

Paralel pozlar

İsa'nın fiziksel ıstırabını duygusal yaşayan Meryem'in pozu, oğlunun pozunu tekrarlar. Yoğun ıstırabın bu duyarlı tasviri, İsa'yla ve fedakârlığının büyüklüğüyle daha yakın bir ilişkiyi teşvik etmek niyetiyle Çarmıha Gerilme anlatısının acısını izleyici için canlandırmayı amaçlar.

Paralel poz *compassio*'yu, Meryem'in İsa'nın ıstırabını paylaştığı öğretisini tefekkür etmeyi teşvik eder. Resim keskin bireysel kederi tasvir eder ama aynı zamanda, her figürün gerçek ve psikolojik yükünü taşırken gösterdiği vakarı da vurgular. İsa'nın fedakârlığının büyüklüğünü damıtıp, ölümünün onu seven, ona sadık ve şaşkın izleyicilerine yaşattığı güçten düşürücü işkencenin dokunaklı bir tasvirine dönüştürür.

Manevi şefkat

Rogier kompozisyonunu küçük bir çerçeveye tıkıştırır ve arka planı altın sarısı boyayla düzleştirip, figürlerini sahnede oynuyorlarmış gibi ön plana iter. Sığ mekân ve yakınlık duygusu, eserin hem dramatik hem duygusal etkisini yükseltir. Altın sarısı arka plan, İsa'nın solgun bedeni ve Meryem'in kül gibi yüzü için çarpıcı bir folyo işlevi görür. Setsiz bir oyun gibi, hiçbir şey sergilenen yoğun duygudan uzaklaştırmasın diye, gereksiz ayrıntılar kaldırılır. Onun yerine kolektif keder anına odaklanılır; burada nezaket ve kaygı, kendi başına manevi birer edimdir. Rogier'in ellerinde, *Devotio Moderna*'nın ideallerine uygun olarak, insanlara duyulan şefkat yalnızca İsa'yı taklit etmenin bir yolu değil, manevi olarak onunla iletişim kurmanın da bir yolu olur. ■

Ayrıca bakınız: *Dünyevi Zevkler Bahçesi* 134–39 ▪ *Avignon Pietà* 163 ▪ Portinari Altar Panosu 163 ▪ *Merhametli İsa* 172–75

Rogier van der Weyden



1399'da bugünkü Belçika'da doğan Rogier van der Weyden'in, büyük Flaman ressam Robert Campin'den ders aldığı sanılıyor; ama erken yaşamına ilişkin ayrıntılar pusludur. 1436'da Brüksel kentine ressam olarak atandı. Orada adalet sarayı için yaptığı panolar en ünlü tablolarıydı ve 1695'te imha edildiler.

Rogier'in eserleri Fransa'ya, Almanya'ya, İspanya'ya ve İtalya'ya ihraç edildi –bununla ün kazandı– ve çok taklit edildi. Birkaç dindışı eser ve birçok portre yapmasına rağmen, sanatının büyük bölümü dinsel içerikliydi. 1464'te öldü.

Önemli eserleri

Y. 1445–50 *Son Yargı*
Y. 1460 *Bakire Meryem ve Aziz Yuhanna'yla Birlikte İsa'nın Çarmıha Gerilmesi*
Y. 1460 *Bir Hanımefendinin Portresi*

ÖZNENİN İLAN EDİLEN ERDEMLERİNİN ZARİF BİÇİMDE ÖZLÜ İMGESİ

CECILIA GONZAGA'NIN MADALYONU (1447), PISANELLO





Madalyonlar ilkçağdan beri hatıra amacıyla –bir hükümdarı ya da devlet adamını onurlandırmak, askeri bir zaferi hatırlamak ya da bir nişanlanmayı kutlamak için– kullanılmaktadır. Bilinen en eski örnekler Romalılara aittir ama geç ortaçağ madalyon geleneğinin canlanmasına tanık oldu. Rönesans hümanizmi –klasik sanatlara ve felsefeye yeniden ilgi– madalyonların popülerliğinin artmasına yol açtı. Hükümdarlar ve soylular bu taşınabilir portreleri propaganda için kullandı ve siyasal müttefiklere hediye olarak verdiler.

Altın, gümüş ya da tunçtan yapılan bu madalyonlar, bir kalıptan dökülürdü ya da pres-döküm olurdu ve seri halinde, birkaç tane ya da yüzlerce üretilirdi. Her iki yüzünü tamamlayınca sahneler kazınırdı. Ön yüzünde, kenar boyunca bir yazıyla birlikte, alçak-kabartma yandan bir portre bulunurdu. Arka yüzünde bir başlık, amblem niteliğinde bir motif ya da alegorik bir anıştırma bulunabilirdi.

15. yüzyılda hatıra sanatının yörüngesini yeniden şekillendirmekle onurlandırılan Pisanello, portreli madalyonu, görkemli portre ligine yükseltti. Eserleri pres-baskı değil, dökümdü; tasarımları berrak ve ayrıntılıydı. Pisanello'nun ilk madalyonu (Y. 1438), İtalya'yı ziyaret eden Bizans İmparatoru VIII. Ioannis Paleologos'un bir portresi, sanatçının

KISACA

YAKLAŞIM
Madalyon

ÖNCE
MÖ 509–MS 476 Roma Cumhuriyeti ve Roma İmparatorluğu döneminde altın ve gümüş paralarda, konsüllerin ve imparatorların portreleri bulunur.

Y. 578–89 İngiliz kenti Canterbury'de bulunan altın bir Anglosakson madalyon, Frenk piskopos Liudhard'ı tasvir eder.

Y. 1400 Fransız prens ve sanat hamisi Jean duc de Berry, klasik üsluba uygun portreli madalyonlar sipariş eder.

SONRA
1666–67 Belçika doğumlu İngiliz gravürcü John Roettiers, yeniden tahta çıkan İngiltere Kralı II. Charles'a yeni bir Büyük Mühür yaratır.

16. yüzyıl İtalyan heykeltıraş Leone Leoni, Michelangelo ve Kutsal Roma İmparatoru V. Karl da dahil, öznelerin pres-döküm madalyonlarını üretir.

1896 Fransız devletinin madalyoncusu Jules-Clément Chaplain, Rusya Çarı II. Nikolay'ın Fransa'yı ziyaretinin anısına altın bir madalyon üretir.

ulaşabildiği eşi görülmemiş derecede akışkan ayrıntı ve ifade sergiler. Eser, bütün madalyonları gibi, "ressam Pisano'nun eseri" olarak imzalanmıştır; bu durum, madalyonları resimlere eşit gördüğüne işaret eder.

Cecilia Gonzaga

Pisanello'nun yaptığı Cecilia Gonzaga'nın (1426-51) madalyonu, olasılıkla kardeşi Ludovico tarafından, kendisini tasvir eden ve yine Pisanello'nun yaptığı bir madalyonun eşi olarak sipariş edildi. Mantua Markisi'nin kızı olan Cecilia, Pisanello'nun bir madalyonuna konu olan İtalyan hümanist Vittorino da Feltre tarafından eğitildi. Cecilia anlaşmalı bir evliliği reddetti ve evlenmek yerine 1445'te bir manastıra girdi. Geri kalan ömrünü bir rahibe olarak yaşadı. Bununla birlikte, Pisanello'nun madalyonunun ön yüzündeki zarif profili, dindışı, saraya ait giyimle tasvir edilir.

Madalyonun arka yüzünde Pisanello Cecilia'nın hümanist eğitimini yansıtan klasik ve ortaçağa ait simgeler kullanarak, onun entelektüel parlaklığının ve erdeminin bir alegorisini sunar. Kayalık bir manzarada oturan, klasik giyimli, güzel ve yarı-çıplak bir kadını tasvir eder. Bir eliyle, vücudu keçi olan bir tek-boynuzlu atın başına dokunur. Keçi bilgiyi simgeler ve bir tek-boynuzlu atı ehlileştiren kız tasviri, iffetliliğin yaygın bir simgesiydi. Sahnenin üstündeki hilal, Roma mitolojisinin tanrıçası Diana'yı temsil eder.

Bu madalyon Cecilia'nın saflık ve zekâ ününün yayılmasına yardımcı oldu. Hem Cecilia'nın hayranlık uyandıran niteliklerini anar hem Pisanello'nun ustalık yeteneğini sergiler.

Şeref madalyonları

1438 ile 1449 arasında Pisanello, İtalya'nın birçok güçlü yönetici ailesine madalyon yarattı. Duyarlı portreleri simgesel ama gerçekçi yorumlanan sahnelerle birleştiren bu madalyonlar, hem sanatçının çalışmalarının hem de Rönesans madalyon kültünün doruğunu temsil eder. ■

Ayrıca Bakınız: : *Pallas ve Kentaur* 122–23 ▪ *Genç Adam Güller Arasında* 160 ▪ *Très Riches Heures du Duc de Berr* 162 ▪ *Müneccim Kralların Tapınması* 162



Pisanello

Pisanello ya da "küçük Pisan" olarak bilinen Antonio di Puccio Pisano'nun 1394 civarında Pisa'da doğduğu sanılıyor. Birçok İtalyan kentinde zaman geçirdi ama ağırlıklı olarak Verona'yla bütünleşti. Özellikle Ferrera'da Este Sarayında ve Mantua'da büyük freskleriyle tanındığı Gonzaga Sarayında çalıştı. Günümüze ulaşan az sayıdaki tablosu, İtalya'da Uluslararası Gotiğin sembolik önderlerinden biri olarak ün kazanmasını sağladı. Dekoratif resim üslubu, Gentile da Fabriano gibi erken 15. yüzyıl sanatçılarından esinlendi. Portreli madalyonlar alanında Pisanello, 15. yüzyılın en önemli sanatçısıydı. 1455 civarında Roma'da ölmeden önce, 20'den fazla madalyon yaptı.

Önemli eserleri

Y. 1426 *Meryem'e Müjde*
Y. 1438 İmparator VIII. İoannis Paleologos'un portreli madalyonu
1449 Aragon Kralı III. Alfonso'nun portreli madalyonu

ANLAMANIN KEYFİ, EN SOYLU HAZDIR

PALLAS VE KENTAUR (Y. 1482–1484), SANDRO BOTTICELLI



KISACA

YAKLAŞIM
Alegori

ÖNCE
MÖ. 3000 Eski Mısırlı sanatçılar, birlikte okunur niyetiyle alegorik resim öğeleri kullanırlar.

1338–39 Ambrogio Lorenzetti Siena'da Palazzo Pubblico'yu bir dizi alegorik freskle süsler.

1482–85 Botticelli, mite dayanan ve yeni-Platoncu anıştırmalar içeren bir alegoriyi, *Venüs'un Doğuşu*'nu resmeder.

SONRA
1530'lu yılların başı Genç Hans Holbein, imgeleri ve sözcükleri birleştiren *Eski ve Yeni Ahitlerin Bir Alegorisi*'ni yapar.

Y. 1670–72 Katolikliği kabul eden Johannes Vermeer, *Katolik İnancı Alegorisi*'nde Hıristiyan ikonografiyi kullanır.

Rönesans –"yeniden doğuş"– 14. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar süren bir dönemdi; bu sürede bilim insanları ve sanatçılar, eski dünyanın bilgeliğini, zarafetini ve asaletini canlandırma amacıyla ilham almak için geri dönüp ilkçağın kaynaklarına baktılar. Yeni-Platonculuk denilen bir düşünce okulunda Hıristiyanlığın idealleri, klasik ilkçağın paganizmiyle uzlaştırıldı. 15. yüzyılda sanata mitoloji, Hıristiyan konulara layık görülenle aynı asalete ulaştı ve mitik konular hızla çoğaldı. Sanattı mit kullanımı çoğu kez alegorik bir işlev gördü: Yani, siyasal bir duruş, didaktik bir mesaj ya da manevi bir gönderme gibi örtülü bir anlam

Ayrıca bakınız: *Aziz Francesco dizisi* 86–89 ▪ *Maestà* 90–95 ▪ *Fırtına* 164 ▪ *Venüs, Cupid, Ahmaklık ve Zaman* 164–65 ▪ *Apollon ve Kıtalar* 206–09

Sandro Botticelli



Sandro Botticelli olarak bilinen Alessandro di Mariano Filipepi 1445'te Floransa'da doğdu. Ressam Fra Filippo Lippi'nin çıraklığını yaptı ve 1470'de kendi atölyesini kurdu. Floransa'da sayısız iş yaptığı güçlü Medici ailesinin desteğine sahipti. 1478 ile 1490 arasında *Venüs'ün Doğuşu* gibi ünlü mitolojik eserlerini yarattı. 1481'de Papa IV. Sixtus tarafınan Sistine Şapeli'nin fresklerini, Floransa dışında ürettiği tek önemli eserini yapması için Roma'ya çağrıldı. 1490'larda Botticelli, vahiy vaizi Savonarola'yı izlemeye başladı ve daha derin ahlaki tonları olan daha basit bir resim üslubu benimsedi. Çalışmaları gözden düştü ve bir zamanların verimli sanatçısı 1510'da ölmeden önce yoksul düştü. 19. yüzyılda, özellikle ön-Raffaellocular tarafından yeniden keşfedilene kadar, adı tarihten neredeyse silindi.

Önemli eserleri

Y. 1477–82 *Primavera*
1500 *Mistik Doğum*

iletti. Mitolojik konulara yer veren resimlerin şifresini çözmek, bu yüzden, izleyenin belli bir gelişmişlik düzeyine bağlıydı. Dahası alegori, birçok düzlemde etkili olabiliyordu.

Primavera (y. 1477-82), *Pallas ve Kentaur* ve Venüs'un Doğuşu (1482-85) gibi alegorik resimlerinde, Botticelli, bilgili bir izleyici kitlesine görsel bir anlatı yaratmak için görünürde uygunsuz figürleri ve simgeleri yan yana koyar. Bu tür eserler, sanatçının da aktif olduğu yeni-Platoncu çevre içinde hareket eden patronlarını, Medicileri, pohpohlamaya da hizmet ediyordu.

Alegoriyi çözmek

Pallas ve Kentaur muamma bir resimdir, sağ elinin parmaklarını kederli bir kentaurun –yarısı at, yarısı insan mitolojik bir yaratık– saçlarına dolamış genç bir kadını tasvir ediyor. Bu sahnenin yer aldığı bilinen bir mit bulunmadığı halde, kadının Yunan bilgelik tanrıçası Pallas Athena olduğu sanılmaktadır. Botticelli'nin alegorik niyetlerinin ipuçları, karakterlerin her biriyle ilişkilendirilen mecazlarda bulunabilir.

Kadın figürünün, vücudunu saran zeytin dallarından Pallas Athena olduğu saptanır: Botticelli'nin izleyicisi, mitolojide bu tanrıçanın Atinalılara bir zeytin ağacı sunduktan sonra kentin hamisi olduğunu bilirdi. Ne var ki, Botticelli'nin Pallas'ı, genel olarak ilişkilendirildiği kargı yerine teber taşır. Genellikle bekçilerin taşıdığı bir silah olan teber, burada tanrıçanın bir muhafız olduğunu gösterir.

Rönesans dönemi İtalyanları, kentauru dizginsiz şehvetin kişileşmesi olarak tanırdı. Klasik mitolojide bu yaratıklar çoğu kez bakire perilerin peşinde tasvir edilir. Kentaurun ehlileştirilmemiş içgüdülerinin bir simgesi olan saçlarını yakalamakla Pallas onu dizginler ve o da boyun eğer. Böylece eserin teması, tutkunun ve kötülüğün karşısında erdemin ve aklın zaferi olarak okunabilir.

Pallas'ın beyaz elbisesinin tamamında tekrarlanan iç içe geçmiş üç halka –Medici Ailesinin bir amblemi– motifinde de bir alegori vardır. "Muhteşem" olarak bilinen Lorenzo de' Medici, yakın zamanda, Floransa ile başını Papa'nın çektiği Floransa karşıtı güçler arasında savaştan kaçınan Napoli'yle bir ittifak kurmuştu. Eserin siyasal bir okuması, Pallas'ı, barışı temsil eden, kentaurun cisimleştirdiği savaşçı içgüdülere boyun eğdiren Lorenzo'yla eşitler. ■

> Botticelli'nin tanrıçası –Pallas Medicea– azaltılamaz anlamla ve kimliklerle olgunlaşır.
> **Adrian W. B. Randolph**
> ***Engaging Symbols*, 2003**

GÖZ, ZİHİNDEN DAHA AZ HATA YAPAR

MERYEM VE ÇOCUK İSA, AZİZE ANNA İLE BİRLİKTE İÇİN TASLAKLAR (1490–1500), LEONARDO DA VINCI



KISACA

YAKLAŞIM
Hazırlık çizimleri

ÖNCE
1400-25 Bilinmeyen bir sanatçı, sanatçıların başvurması için yüz çizimleriyle ilgili bir model-kitap olan *Viyana Albümü*'nü hazırlar.

y. 1475 Verrocchio bir kadın başının ayrıntılı bir hazırlık çizimini yapar. Öğrencisi Leonardo'nun benimsediği teknik ressamlık tipinin özetidir.

SONRA
y. 1507 Raffaello, yaratıcı süreçlerine ilişkin bir içgörü sunan *İskenderiyeli Azize Katherina* için hazırlık çizimleri yapar.

1974 Joseph Beuys, Leonardo'nun kayıp iki defterinin bulunmasına yanıt olarak bir grup çizim yaratır: *Drawings after the Codices Madrid of Leonardo da Vinci.*

Ortaçağ ve erken Rönesans sanatçıları, kaynak malzeme için çoğunlukla model-kitaplara yaslanırdı. Taslaklardan ve karikatür çizimlerden oluşan bu ciltli kitaplar, sanatçının kopyalayıp kendi kompozisyonuna uyarlayabildiği figürleri, yüzleri ve formül niteliğinde diğer öğeleri göstermekteydi. Ne var ki, 15. yüzyıla gelindiğinde, kendi düşüncelerini kaydetmek ve geliştirmek, formları ve kompozisyonları arıtmak ve perspektif deneyleri yapmak için giderek daha fazla çizim kullanan sanatçılarla birlikte, pratikler değişiyordu.

Leonardo da Vinci bir sanatçı olarak, Floransa'da yetenekli ve ifadeli bir teknik ressam olan Andrea

Ayrıca bakınız: *Maestà* 90–95 ▪ Santa Trinità Madonnası 101 ▪ *Pallas ve Kentaur* 122–23 ▪ *Mahşerin Dört Atlısı* 128–31 ▪ *Mucizevi Balık Avlanması* 140–43 ▪ *Taş Merdivendeki Kutsal Aile* 184–85

Leonardo da Vinci'ye göre çizim teknikleri



del Verrocchio'dan eğitim aldı. Leonardo, Rönesans sanatının en ünlü eserlerinden bazılarını yaratan bir ressam olarak tanınmasına rağmen, mühendislikten jeolojiye, anatomiye, optiğe ve mimarlığa kadar uzanan birçok konuda düşünceleri araştırmak için çizim yeteneğini kullanan parlak bir allemeydi. Neredeyse 2.500 çizim içeren, teknik becerisini, mucitliğini ve aynı sayfada konudan konuya atlayan imgeleminin zenginliğini gösteren defterler bıraktı.

Leonardo kendini işlev kavramına kaptırdı ve etrafındaki dünyanın süreçlerini –suyun akışı, kuşların uçması– kaydetmek için çizimlerini kullandı ve buluşlarının esin kaynağını, bu taslaklardan aldı: En ünlü çiziktirmelerinden bazıları uçma ya da süzülme aygıtlarıyla ilgilidir. "Ruhun devinimleri"nin, insanın beden diline, hareketlerine ve yüz ifadelerine yakından bakılarak algılanabileceğine inanıyordu; taslaklarında kendini yüz ve fizyonomi çizmeye adadı. Doğal olarak, bilinen anlamda da – ihtiraslı sanat eserlerine hazırlık taslakları olarak– hazırlık çizimlerinden yararlandı.

Niyeti araştırmak

Leonardo'nun çalışma süreçlerini ayrıntılandıran taslaklardan biri, sanatçının birçok kez araştırdığı bir tema, *Meryem ve Çocuk İsa, Azize Anna İle Birlikte* için hazırladığı ilk taslakların bulunduğu bir sayfadır. Şimdi Londra'da British Museum'da tutulan, karışık, işlenmiş taslakların bulunduğu bu sayfa, kahverengi mürekkep, gri suluboya ve siyah-beyaz tebeşir kullanılarak hazırlanmış.

Meryem ve Çocuk İsa, Azize Anna İle *Birlikte* için hazırlanan bu taslaklar yuvarlak bir alanda –iki boyutlu bir eserden çok bir heykel gibi– tasarlanmış gibi görünüyor. Figürler etkileşir ve üst üste biner; bir bakıma puslu sınırları, seçilen kompozisyonun olası çözümlerini görselleştirirken sanatçının zihinsel süreçlerinden bir şeyleri akla getirir. Farklı karakterler, adeta bulanık, neredeyse fotoğraf biçiminde deviniminin ortasında yakalanmış gibi



Leonardo da Vinci

Leonardo da Vinci 1452'de, Toscana'da Vinci yakınlarında, Floransalı bir hukukçu ile köylü bir kadının gayrimeşru çocuğu olarak dünyaya geldi. 1466'da Floransa'ya gitti, Verrocchino'dan ders aldı ve daha sonra sanatçılar loncası Aziz Luka Kardeşleri'ne usta olarak kabul edildi. *Müneccim Kralların Tapınması* ona ün kazandırdı.

1482'de Milano'ya taşınıp, Sforza Ailesinin sarayında çalışmaya başladı. Orada kaldığı 16 yıl içinde *Kayalıklar Madonnası* ve Santa Maria della Grazie'nin yemekhanesi için *Son Akşam Yemeği* gibi eserleri tamamladı.

1499'da Leonardo tekrar Floransa'ya döndü; *Mona Lisa*'yı orada yaptı, bilim ve icat araştırmalarını daha da ilerletti. Daha sonra, I. Francis'in daveti üzerine orta Fransa'daki Amboise'da Château de Cloux'ya (şimdi Clos-Lucé) yerleşti ve 1519'da orada öldü; çalışmalarının büyük bölümünü öğrencisi Francesco Melzi'ye bıraktı.

Önemli eserleri

1481 *Müneccim Kralların Tapınması*
Y. 1495–97 *Son Akşam Yemeği*
Y. 1503 *Mona Lisa*

görünür. Çizimin dış kenarlarındaki hafif işaretler hesaplama işlevi görürken –bunlar, Leonardo'nun eşsiz yaratma süreçlerinin parçası olan görünür çalışmalardır– sayfanın altına ek figür ve mekanizma çizimleri serpiştirilir. Yalıtık bedenlerin hassas dış hatları, daha yapışık düzenlemelerde karışık bir biçimde iç içe geçmiş figürlerle yan yana oturur; burada pozlarını arıtıp yeniden biçimlendiren, her öğeyi hem daha geniş kompozisyonun bağlamında hem de özerk meziyetleri bakımından değerlendiren Leonardo'yu görmek olanaklıdır.

Meryem ve Çocuk İsa, Azize Anna İle Birlikte için hazırlanan taslakların yer aldığı dikkate değer sayfa, Leonardo'nun şimdi Paris'te Louvre Müzesinde asılı olan aynı adlı bitmemiş resmiyle bağlantılı olan birçok çizimden biridir. Fransa Kralı XII. Louis'nin sipariş ettiği sanılan resim, kralın kızı Claude'un 1499'da doğumunu kutlamak içindi. Resmin konusu iki kat uygundur; çünkü Louis'nin karısının adı Anne'di ve resimdeki azize adaşı, aynı zamanda gebe kadınların koruyucusuydu.

> “Ressam ya da teknik ressam, vücudun rahatlığı zihnin dinçliğini kurutmasın diye yalnız olmalıdır.”
> **Leonardo da Vinci**



Burlington House Resim Taslağı
(Y. 1499-1500) şiirsellik duygusu katmak ve genel bir nezaket izlenimini desteklemek için yumuşak karakalem ve tebeşirlerle yaratılan puslu konturlar kullanır.

Ünlü resim taslakları

1501'de *Meryem ve Çocuk İsa, Azize Anna ile Birlikte*'nin büyük bir resim taslağı (tam boy hazırlık çizimi) Floransa'da sergilendi ve büyük bir halk onayı aldı – bitmiş bir resmin değil bir çizim eşi görülmemiş ölçüde kabul gördü. Bu parça kayıp olmasına rağmen, Leonardo'nun başka bir resim taslağı –Burlington House Resim Taslağı olarak bilinen– bozulmadan duruyor. Karakalem ve tebeşirle yapılan taslak, bir resim taslağı boyanmak için bir panele aktarılırken kullanılan ama açıkçası bu amaçla hiç kullanılmayan zımba delikleriyle kusursuzdur.

Burlington House Resim Taslağı'nın kompozisyonu, Louvre'daki tablodan daha fazla British Museum taslağına benzer. Resim taslağında, sağda Vaftizci Yahya figürü vardır. Azize Anna'nın ince parmağı, İsa'nın kaderini ima eden simgesel bir hareketle gökyüzünü işaret eder. Resimdeki birçok el ve ayak gibi,

el düz ve bitmemiş gibi görünüyor. Eksik görünüşü, Leonardo'ya özgü tez canlı ilginin bir işareti olabilir; hareket bir kez çözüldü mü, herhalde daha fazla ileri gitmeye gerek görmüyordu.

Leonardo'nun *Meryem ve Çocuk İsa, Azize Anna ile Birlikte*'nin farklı hazırlık taslaklarını tam olarak hangi sırayla tamamladığı belli değildir; ama British Museum'daki çizim ile esas resim arasında kompozisyonu önemli ölçüde düzelttiği açıktır. Çizimdeki figürler Bakire Meryem, Azize Anna ve bebek İsa ile Vaftizci Yahya'dır. Esas resmi yaparken Leonardo, Vaftizci Yahya'nın yerine Tanrının Kuzusunu (Kitab-ı Mukaddes anlatısında İsa'nın fedakârlığının bir simgesi) geçirmiş, İsa'yı annesinin kucağından çıkarmış ve üçgen kompozisyonun ekseni haline gelen Azize Anna'yı daha fazla öne çıkarmıştı.

Leonardo, eserleri eksik bırakma eğilimiyle ünlüydü. Bir kompozisyonu formüle etme kararlılığı, onu bitirmeye gösterdiği ilgiye ağır basıyordu. Patronlarını rahatsız eden bu alışkanlığı, ününe gölge düşürmedi. *Meryem ve Çocuk İsa, Azize Anna ile Birlikte* için hazırlanan çeşitli çizimler, zekâsının kuvvetini gösterir ve eşsiz, inanılmaz bir zihnin karışık bir haritasını verir.

Taslağın yükselişi

Sanatsal pratiğin temel bir öğesi olarak ön taslaklar kullanmak, Raffaello, Sandro Botticelli ve Tiziano gibi Rönesans sanatçılarınca uygun bulundu ve daha sonra, J. M. W. Turner'dan Pablo Picasso'ya ve Alman ressam ve heykeltıraş Anselm Kiefer'e kadar çok sayıda saygın sanatçı tarafından da onaylandı. Hazırlık defterleri ve çizimleri yaratıcı ilerlemenin asli bir parçası oldu, büyük esere işaret eden yaşamsal ve gizemli süreçle eşanlamlı hale geldi. Bu tür çizimler artık kendi başına bir amaç haline gelmiştir; düzenli bir biçimde hazırlanıp, dolaysız olmalarından ötürü değer verilen ve sanatçıyla yakın bir bağlantı sunduğu kabul edilen bitmiş eserler olarak sergilenmektedirler. ■



Leonardo'nun *Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna ile Birlikte* tablosu (Y. 1503-17) figürleri dramatik bir manzaranın içinde, sahneye gerilim getiren bir kanyonun kenarında bocalarken gösterir.

KIYAMETİN DEHŞETİNE İLİŞKİN KORKUTUCU GÖRÜŞLER

MAHŞERİN DÖRT ATLISI (1498), ALBRECHT DURER



KISACA

YAKLAŞIM
Baskı resim

ÖNCE
1423 Adı bilinmeyen bir sanatçı, bilinen en eski ağaç baskı resmi, Aziz Hıristoforos'un bir imgesini yapar.

y. 1475-91 Alman baskı resim ustası Martin Schongauer, 12 bakır klişe gravürden oluşan *İsa'nın Çilesi* dizisini üretir.

SONRA
y. 1510 Roma'da İtalyan sanatçı Marcantonio Raimondi, Raffaello'nun tablolarının oymabaskı kopyalarını yapmaya başlar.

y. 1630 Rembrandt, farklı yüz ifadeleri denediği bir grup asit oyma baskı otoportre yaratır.

1893 İlkelci Paul Gauguin, Tahiti gezisinden sahnelerin kaba oymaağaç baskılarıyla denemeler yapar.

1498'de Alman sanatçı Albrecht Dürer, insanların üzerine inen cehennemi bir öfkeyi tasvir eden bir dizi ağaç baskı resim yayımladı. Baskı resimlere dayanak oluşturan Kitab-ı Mukaddes metniyle birlikte, 15 eser ile bir kapaktan oluşan dizi, *Mahşer* başlıklı bir kitap olarak yayımlandı. İki versiyonu –biri Latince, diğeri Almanca– basıldı. Dizi, sanatçıya ün, servet ve bağımsızlık kazandırdı ve bugün bile teknik olarak eşsiz olan yeni bir baskı resim standardı belirledi. Dürer'in ağaç baskıyı kullanma ustalığının örneği, dizide yer alan *Mahşerin Dört Atlısı*'dır.

Ayrıca bakınız: *Dünyevi Zevkler Bahçesi* 134–39 ▪ *Hovardanın İlerlemesi* 200–03 ▪ *Colosseum* 204–05 ▪ *Savaşın Felaketleri* 230–35



Nuremberg Vakayinamesinden, İsa'yı ve havarileri tasvir eden **bu ağaç baskı gibi baskı resimler**, çoğu kez elle boyanırdı. Üslup, Dürer'in on yıl sonraki eserinden çok daha kabadır.

Baskı resmin gelişmesi

Erken 15. yüzyılda Avrupa'da kâğıt ucuzlayınca ve daha kolay bulunur olunca, ağaç baskı popülerleşti. İmgeleri hızlı yaymanın bir yolu olan baskı resimler, tek tek ya da koleksiyon olarak satılıyorlardı. Çoğu kez elle boyanan bu resimler, metni resimleyen seyyar tiple birleşti.

Almanya'da Nuremberg'de –yayıncılığın ve hümanizmin merkezi– üslenen ressam ve baskı ustası Michael Wolgemut, 15. yüzyılın ortasında kalitede bir gerilemeden sonra ağaç baskının yeniden canlanmasında etkili oldu. Wolgemut, Wilhelm Pleydenwurff ile birlikte, en eski basılı kitaplardan biri olan *Liber chronicarum*'u (ya da Nuremberg Vakayinamesi; 1493) resimlemek için 600'den fazla ağaç baskı resim üretti.

Genç bir adam olarak Dürer, Wolgemut'un çırağıydı; ama ağaç baskıdaki mahareti, ustasını çok geride bıraktı. Aynı zamanda müthiş bir teknik ressam olduğu için, ağaç baskı ve daha sonra oymabaskı teknikleri ona kolay geldi. *Mahşer* dizisi, ilk tam takım bir baskı resim girişimiydi.

Ağaç baskı kalıbını işlemek

Dürer, *Mahşerin Dört Atlısı*'nı uydurmadı; sahnenin kaynağı, ortaçağda Kitab-ı Mukaddes illüstrasyonlarının popüler bir kaynağı olan Vahiy Kitabı'ndan gelir. Yeni Ahit kitabı, mahşeri –felaket olayların yaşandığı, İsa'nın dünyaya geri dönüp insanoğlunu yargıladığı bir zaman– canlı bir simgesel imgelemeyle tarif eder. Birçok kişi bitiş zamanını bildirdiğine inanıyordu ve 1500 yılı yaklaştıkça, şiddetli olayların imgeleri önemli ölçüde yaygınlaştı, elyazmalarından fresklere kadar her şeyde boy gösterdi.

> “Geç ortaçağ geleneğine uygun olarak Dürer, ölümün sonunda hepimizi eşitlediğini öğretir.”
>
> **Robert H. Smith**
> ***Apocalypse: A Commentary on Revelation in Words and Images*, 2000**



Albrecht Dürer

1471'de Almanya'da Nuremberg'de doğan Albrecht Dürer bir sarrafın oğluydu. 15 yaşında Michael Wolgemut'tan ders almaya gitti ve onun atölyesinde ağaç baskı tekniklerini öğrendi. Dürer, dinsel temalar ve doğa araştırmaları üzerine baskı resimler yaratmanın yanı sıra, çok sayıda otoportre ile sayısız çizim, suluboya resim ve bitkilerin, hayvanların ve çıplak figürlerin baskı resimlerini de üretti. 1506'da Venedik'te *Gül Çelenkler Şenliği* altar panosunu yaptı. Renklerinin canlı oluşu, renk kullanamadığına inanan İtalyan eleştirmenlere bir yanıttı. Geometri üzerine bir kitap ile *İnsan Oranı Üzerine Dört Kitap* da aralarında olmak üzere, birçok teorik kitap yazdı.

Dürer 1528'de Nuremberg'de Kuzey Avrupa'da Rönesans sanatının en büyük figürü olarak öldü. Onun çapında olup baskı resme bu kadar zaman ayıran ilk sanatçıydı.

Önemli eserleri

1502 *Genç Tavşan*
1513–14 Üç "Usta Oymabaskı" *Şövalye, Ölüm ve Şeytan; Aziz Hieronymus Çalışma Odasında; Melankoli I.*

> Dürer'in baskı resimlerine boya sürecek kimse, esere zarar verir.
> **Erasmus**
> ***Dialogues*, 1529**

Bu tikel ağaç baskıda resmedilen pasaj, "mühürlerin açılması"nın bir parçasıdır (6: 1-8). Tanrının sağ elinde tuttuğu bir kitabı ya da tomarı kapalı tutan mühürleri, yedi boynuzlu ve yedi gözlü bir kuzunun nasıl çözdüğünü anlatır. İlk dört mührün açılmasıyla, bu ağaç baskıda çok canlı bir biçimde yorumlanan atlılar ortaya çıkar –sağdan sola Veba (ya da Zafer), Savaş, Kıtlık ve Ölüm– ve ilahi kıyamet bu şekilde başlar.

İzleyici, bu atlılarla gökten çıkıp gelirken karşılaşır. Sol alt köşede cehennemin ağzı açılır. Bu anın dehşeti eşi görülmemiş bir tazyikle tasvir edilir. Mürekkep sürülmeyen geniş beyaz düzlükler, karışık bir biçimde oyuk koyu sırtlarla karşıtlık oluşturur. İnsanların ve atların gerçekçi tasviri gerçek dünyaya imada bulur; ama dörtnala dehşet ve abartılı kontrastlar sahneye esrarengiz bir atmosfer kazandırır.

Dürer'in siyah ile beyaz arasında, tarama ve daha kalın-daha ince çizgilerin bir bileşimi kullanılarak elde edilen aşırı orta-ton yelpazesi, ışığı, gölgeyi, dokuyu, hacmi göstermesini ve inandırıcı natüralist efektler yaratmasını olanaklı kılar. Bir ağaçta bu kadar ince ve birbirine yakın çizgiler oymanın zorluğu, bazı sanat tarihçilerinin, sanatçının genellikle varsayıldığı gibi yetenekli kalıpçılarla çalışmak yerine, bu ağaç baskı kalıplarını kendisinin oyduğunu kurgulamasına yol açmıştır.

Arka planın çoğunu oluşturan paralel çizgiler, atların diyagonal hamlesiyle, savaşın tehditkârca havaya kaldırdığı kılıçla vurgulanan bir yörüngeyle karşıtlık oluşturur. Atlılar yeri yarıp çıkarken, Dürer statükonun geri döndürülemez yıkılışını yapısal olarak gösterir.

Dürer her bir atlıyı ve kurbanı ayrıntılı ve değişik bir biçimde karakterize eder. Ağaç kalıp üzerinde bu düzeyde farklılık yaratmak için gerekli maharet göz önüne alındığında, bu mucizevi bir başarıdır. Sol alt köşedeki ölüm figürü özellikle grotesktir; zayıf, kemikli bileklerden uzun, sarkık bir memeye kadar, eğri bacaklardan vahşi bakan gözlere, sarkık çeneye ve karışık sakallara kadar, her özellik kaynaşıp buharlaşan yaşamın bir kişileşmesini iletir. Bu atlı, ölümü korkutucu ama dokunaklı bir biçimde cisimleştirir.



***Mahşerin Dört Atlısı*'nın simgeciliği**, 15. yüzyıl Avrupa'sında, toplumsal, siyasal ve dinsel huzursuzluğun yaşandığı bir zamanda "kıyamet" ruh halini yansıtır.



Şövalye, Ölüm ve Şeytan (1513), Dürer'in karmaşık simgecilikle dolu, en başarılı oymabaskılarından biridir. Sanatçının adının ilk harfleri sol alttaki plakada görülebiliyor.

Uzman oymacı

Mahşer'in başarısından sonra Dürer, çoğu dinsel konulu ağaç baskı birkaç dizi üretmeye devam etti; oymabaskıyı genişletmeyi sürdürdü. İmgelerle ve eşsiz bir çizgi güzelliğiyle coşan eserler alışılmıştan daha büyüktü. 1494-95'te Rönesans'ın yeni tekniklerini incelediği İtalya'ya yaptığı bir gezinin etkisi, ifadeli, tözsel figürler şekillendirmesinde ve izleyicinin bakışını içeriye çekmek için perspektif kullanan ortamlara konumlandırmasında görülebilir.

1500'lerin başında Dürer ağaç baskıların yanı sıra oymabaskılar da yapmaya başladı. Bunlar hem dindışı hem dinseldi; İtalya'da topladığı motifleri Alman Gotik gelenekle sentezledi.

Ağaç baskı, basılmayacak alanları yontmayı gerektiren bir kabartma yöntemi olduğu halde, bir oymacı çizgileri metal bir levhaya oyar. Bu oyuntular kâğıda basılan mürekkebi tutar. Oymabaskı, ağaç baskıdan genellikle daha ince çizgilere ve daha fazla ayrıntıya ulaşır – benzer bir yöntem olan asit yedirmeyle birlikte, sanatçılar arasında gözde bir baskı tekniği olmasına yol açan bir olgu. Oymabaskı, Dürer'in zor ayrım, yumuşak kontrast ve ince ayrıntı denemeleri yapmasına olanak verdi. Gölge ve ışık efektleri üretmek için asit yedirmeyi, doku yaratmak için hakkâk kalemini ustaca kullandı.

Bir baskı resim devrimi

Dürer'in ağaç ve oyma baskıları ona ün kazandırdı, yaygın bir biçimde kopyalandı ve taklit edildi. Oymabaskı, resimlerin çok sayıda kopyasını yapmanın verimli bir yoluydu ve birçok sanatçı, çoğu kez özgün sanatçıyla işbirliği halinde, resim çoğaltan hakkâk olarak kariyer yaptı. Marcantonio Raimondi, Raffaello ile birlikte çalışıp, onun resimlerinin oymabaskı kopyalarını yaparken; Yaşlı Pieter Bruegel de dahil, bazı sanatçılar da, oymabaskılarını yaptırma niyetiyle çizimler yaptı. 17. yüzyılda Rembrandt sayısız özgün oymabaskı ve asit-yedirme baskı resim üretti. Bunların arasında manzaralar ve otoportreler de vardı ve kapsamlı deneyler yapıldığını gösterir. O yüzden *Mahşerin Dört Atlısı*'yla Dürer dünyada önemli ve kalıcı bir baskı resim devrimi başlattı. ■

DİŞİL FORMDA BİR KÂBUS

TANRIÇA COATLICUE (1400–1500)



KISACA

YAKLAŞIM
Toprak tanrıçası

ÖNCE
MÖ Y. 30.000 Avrupa'nın sit alanlarında şehvetli "Venüs" figürleri görülür.

MÖ Y. 950–930 Mısır Greenfield Papirüsü, vücuduyla yerin üzerinde kemer oluşturan Nut'u (gökyüzü tanrıçası) gösterir.

MÖ Y. 160–150 Priene'de Athena Polias Tapınağından alınan mermer bir tabut kapağı, Yunan ana tanrıça Gaia'yı tasvir eder.

SONRA
18. yüzyıl Güney Asya'da, Budist bir bodhisattva olan toprak tanrıçası Vasundhara'nın ağaç heykelleri onu saçlarından su sızarken gösterir.

1874 İngiliz sanatçı Dante Gabriel Rossetti, Roma bereket tanrıçası *Proserpine* (Persephone) resmini yapar.

Tarihöncesi zamandan beri toprak tanrıçaları, bütün dünyada kültürlerin ikonografisinin ve öykülerinin yaratılmasında kilit bir rol oynamıştır. Kayalara oyulan ve kabaca yontulmuş kadın figürlerinden temsili kuklalara, mozaiklere, karmaşık tablolara ve heykellere kadar, sanatta tanrıça temsilleri en eski ve en dayanıklı gelenekler arasındadır. Birçok kültürde toprak-anne figürü, yaşamı ve ölümü, doğal dünyanın ritminin temel veçheleri olarak kutlar. Kadın gücünü ve yaratıcılığını kutlamak için yaratılan sanat, doğum, yaşam ve ölümün birbiriyle ilişkili oluşunu anlamlandırmaya duyulan insani ihtiyaca güçlü bir yanıttır.

Ayrıca bakınız: Willendorf Kadını 20–21 ▪ Teotihuacán maskı 50 ▪ Paskalya Adası heykelleri 78 ▪ Bonampak duvar resimleri 100 ▪ *Ziyafet* 332–33 ▪ *Maman* 334–35



Anaç tanrıça

Toprak tanrıçasının ikili doğasının önemine rağmen, sanatta genellikle daha iyicil biçimiyle, toprağın cömertliğini cisimleştiren biçimiyle görülür. Yunan tarım tanrıçası Demeter, çoğu kez ekinden bir taçla birlikte gösterilir. Toprağın yaşamsallığını yöneten kızı Persephone, çoğu kez, bolluğun ve bereketin simgesi olan bir nar ya da burada resmi gösterilen 5. yüzyıla ait adaklık tablette olduğu gibi, bir ekin demeti tutarken gösterilir. Frigyalı toprak tanrıçası Kybele'yi – Romalıların Tanrıların Büyük Annesi olarak bildiği– Yunanlar bereket tanrıçası Artemis'le ilişkilendirdi ve heykellerde, Ephesos'un çok-memeli anaç Hanımefendisi olarak tasvir etti.

İsis, yeniden doğum ve ölülerle de ilişkilendirilen güçlü bir eski Mısır ana tanrıçasıydı. Sayısız küçük heykel, onu oğlu Horus'un başını sol koluna alıp emzirirken resmeder. Bu imge, Meryem'i bebek İsa'yı emzirirken tasvir eden erken Hıristiyanları etkilemiş olabilir.

Yaratan ve yok eden

Aztek heykelciliğinin şaheseri sayılan Aztek toprak tanrıçası Coatlicue'nin anıtsal bazalt heykeli, toprak-anne figürünün bu karmaşık rolünün güçlü bir örneğidir.

1790'da Mexico City'deki kazılarda çıkan bu eser simetriktir ve başlangıçta parlak boyalıydı. Coatlicue, "Yılanların Eteği" anlamına gelen adını yansıtan ve çıngıraklıyılandan örme bir etek giyer; yılanlar, bir bereket simgesi olabilir. İnsan ellerinden ve kalplerinden yapılan bir kolye, eş-merkezli çemberlerden oluşan bir desen basılı bir kemer takar; kemerin ortasında da bir kafatası vardır. Tekrarlayan örüntü, ritüel yeniden sahnelemeyle yaratılışın tekrarlanabileceğine dair Aztek inancıyla ilişkilidir.

Hem yaratan hem yok eden olarak doğanın bir simgesi olan tanrıça, en korkutucu biçimiyle tasvir edilir: Başı kesik gösterilir; başının yerinde boynundan iki yılan çıkar – Aztek sanatında fışkıran kanı göstermenin bir yolu. Yılanların başı birbirine dönüktür; her birinin bir çatal dili, dik bakan gözleri ve yalın dişleri vardır; hepsi birlikte, tanrıçanın yüzünün yerinde büyük bir mask efekti yaratır. Heykelin baş kesmeye, kana ve ölüme yaptığı görsel göndermeler, tanrıları yatıştırmak ve yaratılış döngüsünü sürdürmek için insan kurban etmenin önemli olduğuna dair Aztek inancını yansıtabilir – Coatlicue'nin memelerinin bir kafatasıyla yan yana konulmasıyla güçlendirilen bir kavram. Kısmen kolyenin ve kafatasının altında kalan insan-görünümlü memeler, yüzlerce çocuk tarafından emilip kurutulmuş.

Heykel beceriyle yontulmuş; yılanların üzerindeki pullara ve tanrıçanın doğurduğuna işaret eden karnındaki yağlara kadar, ayrıntıya büyük önem verilmiş. Heykel zemine yapışık değildir ve biraz öne eğiktir; muazzam, korkutucu cüssesi vurgulanır.

Tüketen ve güç veren

Coatlicue, yıkıcı bir yanı olan tek toprak tanrıçası değildi. Hindu ikonografisinde, benzer yıkım ve yenilenme simgeleri, ölümü, zamanı, cinselliği ve anne sevgisini yöneten Kali'ye uygun görülür –hem iyiliksever ve anaç hem de korkunç ve kaotiktir. Resimlerde ve heykellerde, genellikle kafataslarından ve sayısız koldan oluşan bir çelenkle gösterilir –kollar, tam bir yaratılış ve yıkım döngüsünü temsil eder. İğrenç kırmızı dili, hunhar iştahları gösterir; ama beyaz dişleri de saflığı iletir. ■

> Kuşkusuz tarihteki en doğrudan ve en anlaşılır sanat eserlerinden biridir – hiçbir şey onun dehşetini hafifletemez.
>
> **Burr Cartwright Brundage**
> ***The Fifth Sun: Aztec Gods, Aztec World*, 1979**

UCUBENİN EFENDİSİ, BİLİNÇDIŞININ KÂŞİFİ

DÜNYEVİ ZEVKLER BAHÇESİ (Y. 1490–1510), HIERONYMUS BOSCH

Dünyevi Zevkler Bahçesi'nden ayrıntı



KISACA

YAKLAŞIM
Fantezi

ÖNCE
Y. 700 Çin sanatının altın çağında Tang Hanedanlığı sanatçıları fantastik tunç ejderha heykelleri döker.

Y. 1200'den itibaren Melez ucubeler ve tuhaf yaratıklar canavar kitaplarından ve tezhipli elyazmalarından dışarıya bakar; bunlar daha sonraki kuşakların fantezi sanatını etkiler.

SONRA
1562 Bosch'un taklitçilerinden Yaşlı Pieter Bruegel, *Asi Meleklerin Düşüşü* tablosunu grotesk fantastik varlıklarla doldurur.

Y. 1920'den itibaren Gerçeküstücüler tuhaf sahneleri, figürleri, yaratıkları, rüya benzeri yabancı dünyaları tasvirlerinde fanteziden büyük ölçüde yararlanır.

Bosch'un evham verici kompozisyonu *Dünyevi Zevkler Bahçesi*, fantastik bir sanat eseridir. Son derece alışılmadık olan eser, zamanın ana akım Hollanda sanatından önemli ölçüde uzaklaşır. Eserin kendine özgülüğü, yaratılmasının etrafındaki gizemle birlikte –sanatçı düşüncelerini aydınlatan mektuplar bırakmamış– Bosch'un fantastik motiflerinin nasıl okunması gerektiği konusunda kurguya yol açtı: Bu motiflerin amacı, sapkın ya da gizli bir anlamı iletmek, insanları sarsıp ürpertmek ya da –pek çok sanat tarihçisinin hemfikir olduğu gibi– Ortodoks ahlak masalları olarak etkili olmak mıydı? Bu netameli, patlamaya hazır eser, dünyevi düşkünlüğün –özellikle şehvetin– tehlikelerini ve Hıristiyan inanç bağlamında korkunç sonuçlarını göstermek için fanteziyi kullanır.

Hayali olanı resmetmek

Geniş anlamda fantezi, görsel sanatın çoğunda bir bileşendir; sanatçının imgeleminden yararlanan her tasvirin içinde bir fantezi öğesi olduğu söylenebilir. Bununla birlikte sanat teorisinde fantezi terimi daha özgüldür ve genellikle, temaları doğaüstü ya da hayali olan temsili –soyut değil– eserleri tarif etmek için kullanılır. Cennet ve cehennem tasvirleri, mitolojik ya da sihirli karakterler, acayiplikler ve uydurulmuş manzaralar, hepsi fantezi olarak tarif edilebilir. Dinsel resim, onu daha da alışılmadık yapan bu kategorinin dışında tutulur. Eski Mısır sanatından, Romaneskten ve Rönesans'tan gerçeküstücülüğe kadar, tarih boyunca birçok sanat hareketinde fantezi görülebilir.

> Burada herhangi bir saçmalık varsa, bizim saçmalığımızdır. onun değil... Bunlar, insanın günahları ve çılgınlıkları üzerine boyalı yergidir.
>
> **Birader José de Sigüenza**
> ***History of the Order of St Jerome*, 1605**

Bosch'un olağanüstü tablosu, özgül bir kültürel önemde yaygınlık

Hieronymus Bosch



Hollandalı sanatçı Jerome van Aken –daha çok Hieronymus Bosch olarak tanınır– 1450 civarında doğdu. Eski Brabant Düklüğünün bir parçası olan s-Hertogenbosch'da yaşadı ve çalıştı. Bosch sanatçı bir ailedendi: Dedesi ressam Jan van Aken'di ve babası, dinsel bir kardeşlik derneğinin sanat danışmanıydı; amcaları da sanatçıydı.
Yalnızca birkaç eserini takma adıyla imzaladı –"Hieronymus" Jerome'un Latincesidir; "Bosch" ise, yaşadığı kasabanın adının kısaltmasıdır. Bosch, muhafazakâr Meryem Ana Kardeşlik Birliği grubunun bir üyesiydi. Kanıtlar, dindar ve saygın bir şahsiyet olduğunu gösteriyor ve bazı resimleri modern gözlere eksantrik gibi görünse de, geleneksel görüşleri yansıtır. Kardeşlik Birliği tarafından tutulan kayıtlar, Bosch'un 1516'da öldüğünü göstermektedir.

Önemli eserleri

Y. 1480 *Çarmıha Geriliş*
Y. 1480–90 *Yedi Ölümcül Günah*
Y. 1485–90 *Saman Arabası*
Y. 1500 *Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılışı*

Ayrıca bakınız: *Kells Kitabı* 64–65 ▪ *Son Yargı* 100 ▪ Kıyamet Duvar Halısı 101 ▪ *Karda Avcılar* 154–59 ▪ *Şaşkın!* 281 ▪ *Belleğin Israrı* 310–15 ▪ *Kırmızı Balon* 338



kazanan çok gerçek inançların ve korkuların bir ürünüdür. Ucubeler Bosch'un imgeleminden çıkmış olabilir; yine de o zamanın geleneksel dinsel öğretisinin bir ifadesiydi. Fantastik özneleri gerçeklikten uzaktır, ama bir dizi açık ahlaki mesaj da verir.

Üç panel

Dünyevi Zevkler Bahçesi, üç-kanatlı bir panodur; yani üç ayrı panelden oluşmaktadır. Panoların, soldan sağa sırayla görülmesi ve okunması istenmektedir.

Soldaki ilk panel, Cennet Bahçesini tasvir eder: Tanrı Âdem ile Havva'yı tanıştırır ve birleşmelerini kutsar. Manzara bereketli ve müreffehtir. Ortada tuhaf bir pembe çeşme vardır; çeşmenin tabının etrafına atılmış, bilimsel deneylerde kullanılan tipte küçük cam şişeler vardır. Bu, cennetteki bütün ırmakların kaynağı olan Yaşam Çeşmesidir.

Tek-boynuzlu bir at ve iki ayaklı bir köpekten timsahlara ve bir kirpiye kadar, gerçek ve fantezi ürünü hayvanlar, Tanrı'nın sınırsız yaratıcılığını açığa vurmak için gelişen bir kırsal alanı doldurur. Bu bölümde Bosch, tam anlamıyla günah ve insan üremesi dünyaya salıverilmeden önceki anın görüntüsünü hayal ediyor.

> [Bosch] ortaçağda insanın zihnine musallat olan korkulara... anlaşılır şekil vermeyi başarmış.
>
> **E H Gombrich**
>
> ***Sanatın Öyküsü*, 1950**

Dünyevi Zevkler Bahçesi, olasılıkla din adamı olmayan zengin bir patronun evi için sipariş edildi; müstehcen konusundan ötürü, bir altar panosu olarak kullanılması olası değildir.

Orta panel nefsin günahları konusunda uyarıda bulunur; dünyanın doğrudan bir temsili olmak yerine, bir "dünyevi zevkler bahçesidir". Dev çilekler ve genel olarak meyve bolluğu da dahil, çeşitli fantezi simgeleri kullanılarak bir sefahat atmosferi ifade edilir. Çilek daha önce İsa'nın kanıyla ilişkilendirilmişti; ama burada olgun tombulluğu, şehveti ve cinsel faaliyeti gösterir. Bu panelin merkezinde bir çıplak kadınlar havuzu vardır. Burada ima edilen cinsel kötülük, birinci sahnedeki Yaşam Çeşmesiyle olumsuz bir karşılaştırmayı davet eder. Zamanın imgelerinde ve edebiyatında kadınlar çoğu kez baştan çıkarıcı olarak tasvir edilirdi – Cennet



Birinci panelde ***Cennet Bahçesi***, kara mizahla doludur. Şehvetli diye okunan Âdem'in ifadesi, insanın günaha düşmesinin tohumlarının başından itibaren var olduğunu göstermektedir.

Bahçesine Havva'nın öyküsünden kaynaklanan bir önyargı; yılana kanıp yasak meyvenin tadına bakan Havva, daha sonra Âdem'in de aklını çeldi. Bosch'un kadınları, çılgın hayvanlara binen çıplak erkeklerle sarılıdır – cinsel ilişkiye apaçık bir gönderme.

Bosch fanteziyi akıllıca kullanıp, potansiyel olarak sarsıcı konuların üzerine bir metafor örtüsü çekiyor. Sanatçı günahı doğrudan tasvir etmemeye dikkat eder; ama oburluk ve önüne gelenle yatmak gibi yasak tensel fantezilere girer. O zamanın dinsel inançla yüklü izleyicisi için bu ahlakçı anıştırmaların anlamı çok açıktı.

Son panel –Cehennem– uğursuz bir şekil alır: Dehşet umulmadık yerlerde pusuda bekliyor. Bosch, bir cehennem fantezisi resmeder; imgeleminin derinliklerinden ucubeleri ortaya salar. Bu panele sinen tema, büyük bir temizliktir. Alevler kentin surlarını yalar ve figürler, kusmaktan ötürü iki büklümdür. Tahta oturmuş bir kuş-cin, kurbanları sistematik bir biçimde mideye indirir ve bir tuvalet sandalyesinin altından dışkı olarak çıkarır. Her yerde işkence vardır. Kol ve bacaklar keskin aletlerle durmadan parçalanır ve fantastik yapılar bedenleri yok eder. Panelin solunda, bir hayvanın kafatasının altında, öne fırlayan insan bacaklı bir çan bir uçtan diğer uca sallanır. İnsanoğlu için ölüm çanları çalıyor.



Başkaları insanı dıştan göründüğü şekliyle resmetmeye çalışırken, yalnızca o, insanı iç tarafta olduğu haliyle resmetme cesaretine sahipti.

Birader José de Sigüenza

***History of the Order of St Jerome*, 1605**

Duyusal iştahlar

Duyusal avuntu simgeleri olarak müzik aletleri, son panelin ortak bir motifidir (şehvete çoğu kez "nefsin müziği" denilirdi). En belirgin olanlar, büyük bir arp ve lavta ile iki borudur. Bu nesneleri akıl almaz ölçüde abartmakla sanatçı, bilinen acayipliği yorumlayıp, uyumsuz bir dehşet senfonisini ima eder. Koparılmış iki büyük kulak ve aralarında öne fırlayan keskin bir bıçak (bakınız karşı sayfada solda) –açık bir fallik metaforu– müzik aletlerini tamamlar. Kulaklar, aynı zamanda duyulara ve duyusal hazza aşırı düşkünlüğün baştan çıkarıcılığına bir göndermedir: İnsanların duyusal iştahları, dinsel ahlakın izin verdiğinden çok daha büyüktür.

Bariz ölçüde büyük bir ucube bütün bunları yönetiyor. Kısmen ağaç, kısmen yumurta olan ucube, insan-başının üzerinde daha küçük yaratıkları ve gaydayı dengede tutar (bakınız aşağıda) ve dengesiz psiko-



Kuş anatomisinde bir uzman olan Bosch, *Dünyevi Zevkler Bahçesi*'nde konunun doğru bilgisine sahip olduğunu gösterir. Resimde 25 kuş türü saptanmıştır.

lojik bilişin bir metaforu olabilir. Bazı sanat tarihçileri, bunun Bosch'un kendi otoportresi olduğu inancını destekler ama bu düşünceyi doğrulayan sağlam kanıtlar yoktur.

Üç kanatlı panonun menteşeli yan panelleri kapatılınca, dış yüzeyleri, *grisaille* yani grinin gölgeleriyle boyalı, yarı-saydam bir Dünya imgesi oluşturur. Mezmurlar'dan bir alıntıyla birlikte küçük bir Tanrı figürü fark edilebiliyor: "Çünkü o söyledi ve oldu. O emretti ve sabit durdu" (33: 9). Bazı bilim insanları, dış yüzeylerin, Havva yaratılmadan önce yeni oluşan Dünyayı temsil ettiğine inanır. Bazıları ise, Nuh zamanında Tanrı'nın gönderdiği tufana bir gönderme olarak görür.

Tuhaf Ortodoksluk

Bosch'un üslubu –zengin imalı, gerçeküstücü konusu gibi– zamanın diğer sanatçılarının pürüzsüz kesinliğinden farklıdır. Fırçası canlı ve neşelidir; ince yağlıboya tabakalarını akışkan uygulaması, çağdaşlarının gıpta ettiği cilalı zarafetten çok farklı olan gevşek, dokulu bir bitmiş eser üretir. Diğer sanatçılar ressamın varlığını gizlemeye çalışırken, Bosch bu eserin yapımında kendisini hissettirir. Tabloya, bir insan elinin bir insan zihninden çıkardığı fantastik bir sahne olarak dikkat çeker.



Lanetliler üçüncü panelde mideye indirilir, işkence görür ve eziyet çeker. Olağanüstü sahneler, 20. yüzyılda gerçeküstücü bazı sanatçıların yarattığı uzay manzaralarını ve formlarını öncelemiş gibi görünüyor.



İnsan başlı, ayakları ağaç biçiminde ve vücudu kırık bir yumurtadan oluşan bir yaratık, üç-kanatlı panonun son paneline egemendir. Başının üzerindeki gayda, bedensel şehvetin bir simgesidir.

Dünyevi Zevkler Bahçesi'ne verilen ve günümüze ulaşan en eski tepki 1517 tarihlidir; o yıl Antonio de Beatis –Aragon kardinalinin sekreteri– Belçika'da Nassau Kontları sarayında eserle karşılaşmıştı. Bu saray Hollanda'nın siyasal merkeziydi ve üst düzey diplomatik etkinliklere düzenli olarak ev sahipliği yapıyordu. Saygın izleyiciler, tabloyu coşkuyla karşıladı. Bosch'un ölümünden sonra eser kopyalandı ve duvar halılarına aktarıldı. Diğer tüyler ürperten huzursuzluk ustalarını, en başta da Yaşlı Pieter Bruegel'i etkiledi.

Fantezi ve işlev

Fantezi türü, gerçekdışı özelliklerin gerçekçi tasvirleriyle, birçok amaca hizmet etmektedir. 1920'ler Avrupa'sında başlayan gerçeküstücü hareketin sanatçıları, "düşüncenin gerçek işleyişini" ifade etmek için acayip sahneleri fotografik gerçekçilikle resmettiler. Fanteziyi didaktik bir araç olarak kullanan Bosch'un aksine, ahlaki yargıdan açıkça uzak durdular ama Bosch gibi, büyüleyici coşkunluklarıyla izleyiciyi sarstılar. ■

BİR RESSAM, KENDİ SANATININ DOĞAL EKSİKLİKLERİNİ TELAFİ ETMELİDİR

MUCİZEVİ BALIK AVLANMASI RESİM TASLAĞI (1515–1516), RAPHAEL



KISACA

YAKLAŞIM
Büyük Tarz

ÖNCE
Geç 15. yüzyıl Michelangelo'nun Floransa'daki çalışmaları Yüksek Rönesans'ın doruğuna işaret eder.

y. 1502-03 İtalyan ressam Pietro Perugino, Floransa'da vitraylar için resim taslakları üretir. Raffaello'nun hocası olur.

SONRA
Geç 16. yüzyıl Bologna Okulu, Raffaello'nun büyük Rönesans resim üslubunu referans gösterir.

17. yüzyıl Giovanni Pietro Bellori, Büyük Tarz düşüncesini dillendirir.

1769–90 Joshua Reynolds, Londra'da Kraliyet Akademisinde *Sanat Üzerine Konuşmaları*'nı yaparken, Büyük Tarzı açıklar.

Büyük Tarz, sanat eleştirisinde ulaşılabilir en ciddi ve yüce eserleri –izleyenin ahlaki zenginleşmesini amaç edinen eserleri– tarif etmek için kullanılan bir terimdir. Bu eserler mitten, edebiyattan ya da tarihten anlamlı ya da öğretici anları konu alabilir ve tipik olarak, çok-figürlü asil kompozisyonlara yer verirler.

Büyük Tarz kavramını ilk kez 17. yüzyılda, İtalyan yazar ve koleksiyoncu Giovanni Pietro Bellori dillendirdi. Fransız Barok ressam Nicolas Poussin ve Bologna Okulundan Carracci kardeşler gibi sanatçıları, büyük bir konunun, kibrin ve yapının karakterize ettiği eserler ürettikleri için övüyordu.

Ayrıca bakınız: *Kıyamet Duvar Halısı* 101 ▪ *Meryem ve Çocuk İsa, Azize Anna ile Birlikte* 124–27 ▪ *Taş Merdivendeki Kutsal Aile* 184–85 ▪ *Saygın Augustus Keppel* 224

Bu sanatçılar Raffaello'ya epeyce borçluydu: Poussin, Raffaello'nun eserlerindeki form berraklığından esinlendi; Carracci kardeşler de, Raffaello'nun resimlerinden bariz ipuçları aldı; maniyerizmin moda numaralarından uzak durup, onun yüce değerlerini ve sağlam figürlerini canlandırmayı yeğledi.

Büyük Tarzın doğası ve yaratıcısı olarak Raffaello'nun rolü, 18. yüzyılda Londra Kraliyet Akademisi başkanı olan portre ressamı Joshua Reynolds tarafından araştırıldı. *Sanat Üzerine Konuşmalar*'da Reynolds, Raffaello'nun dehasının, gerçekliğe ilişkin genel "düşünceler"i yakalama eşsiz yeteneğinde yattığını öne sürdü. Yaşamı kopyalamak yerine, kendi imgeleminden alınan konuların idealleştirilmiş versiyonlarını resmetti; asaleti, ihtişamı ve güzelliği tasvir etmek, gerçekliğin eksikliklerini telafi etmek için kendi sanatsal yetkisini kullandı. Raffaello öldükten sonra Büyük Tarzın babası olarak anıldı ve Bellori ve Reynolds gibi eleştirmenlerin, onun entelektüel şaheserler üretme formülünü incelemelerine esin kaynağı oldu. Raffaello'nun resim taslakları –Roma'da Vatikan'ın Sistine Şapelinin alt duvarlarını kaplayacak bir takım duvar halısı için tam boy tasarımlar– Raffaello'nun en büyük eserleri ve Büyük Tarzın örnekleri arasındadır.

> Raffaello'nun serbestçe hareket eden figürlerin kusursuz ve uyumlu kompozisyonuna ulaştığı görülmüştür.
>
> **E. H. Gombrich**
> ***Sanatın Öyküsü*, 1950**



***Mucizevi Balık Avlanması* duvar halısı**, Avrupa'nın tekstil başkenti Brüksel'de yapıldı. Arkadan işlendiği için, taslak resmin ayna imgesidir.

Resim taslakları ve duvar halıları

"Resim taslağı" farklı bir araçta büyük bir eserin tam boy ön çizimleri için kullanılan bir Rönesans terimidir; karton üzerine yapıldığı için "karton" da denilir. Raffaello'nun Vatikan resim taslakları, Aziz Petrus ve Aziz Pavlus'un İşleri'ni (Kitab-ı Mukaddes'in bölümleri) tasvir ediyordu. Papa X. Leo 1515'te on tane sipariş etti – Raffaello için bir ödül; çünkü bu taslaklardan yapılan duvar halıları, Sistine Şapelinde Sandro Botticelli ve Perugino gibi büyük sanatçıların fresklerinin yanına ve Michelangelo'nun tavanının altına asılacaktı.

Raffaello'nun resim taslakları niyeti bakımından olduğu kadar ölçeği bakımından da büyüktü; kendi başına tarih resimleri (konularını tarihten, mitolojiden ya da Kitab-ı Mukaddes'ten alan resimler) olarak niteleniyorlardı. Her biri, birbirine yapıştırılmış yaklaşık 200 tabaka kâğıttan oluşur. Kompozisyonlar kâğıda karakalemle çizilmiş ve tutkallı boyayla (su, pigment ve hayvansal yapıştırıcı) bitirildi. Bitmiş resimler Brüksel'de bu işlerde uzman bir atölyeye gönderildi, şeritlere bölün-



Raphael

Raffaello Sanzio, 1483'te İtalya'da Urbino'da doğdu. Babası Giovanni Santi, Rönesans prensi Federico da Montefeltro'nun saray ressamıydı ve genç Raffaello'ya sağlam bir sanat eğitimi verdi; 1500'de delikanlı, artık kendi başına bir ustaydı. İtalya'nın her tarafından sipariş aldı ve oluşum yıllarını geçirdiği Floransa'da Leonardo da Vinci ve Michelangelo'dan etkilendi.

Raffaello 1508'de Vatikan'da fresk yapmak için Roma'ya gitti. Kısmen ağır iş yükünden ötürü, çoğu kez yaptığı tasarımları asistanlar uygulamaya geçirdi. Sistine Şapeli için resim taslakları bu şekilde bitirildi. Raffaello 1512'de başarılı bir mimar oldu ve 1517'de Roma'nın antik anıtlarının denetimiyle görevlendirildi. Hayattayken ün kazanan Raffaello 1520'de hummadan öldü. Sanat tarihinde en büyük ressamlardan biri kabul edilir.

Önemli eserleri

1505 *Prato Madonnası*
1509 *Atina Okulu*
y. 1512–13 *Sistine Madonnası*
1520 *İsa'nın Nura Bürünüşü* altar panosu

dü ve uzman dokumacılardan oluşan bir ekip arasında bölüştürüldü. Dokunan parçalar birbirine dikilip bir duvar halısı meydana getirildi.

Raffaello'nun *Mucizevi Balık Avlanması* soylu bir Kitab-ı Mukaddes temasını ele alır; ahlakidir, faziletlidir ve aşkındır. Resim taslağında tasvir edilen olayda İsa, balıkçı havarilerini derin sulara ağ atmaya gönderir ve daha önce boş dönen tekneleri, balıkla dolup taşar. Petrus, İsa'nın önünde diz çöker ve havariler her şeyi bırakıp İsa'nın peşine takılır ve insan avcısı olur. Ahlaki açıdan öğretici ton –Büyük Tarzın bir alametifarikası– izleyicilerin öyküneceği koşulsuz sadakat örneğini oluşturur. Bununla, yalnızca nasıl hareket etmeleri gerektiğini değil, böyle yapmanın selamete kavuşturan ödüllerini de öğrenebilirler.

İlahi varlık

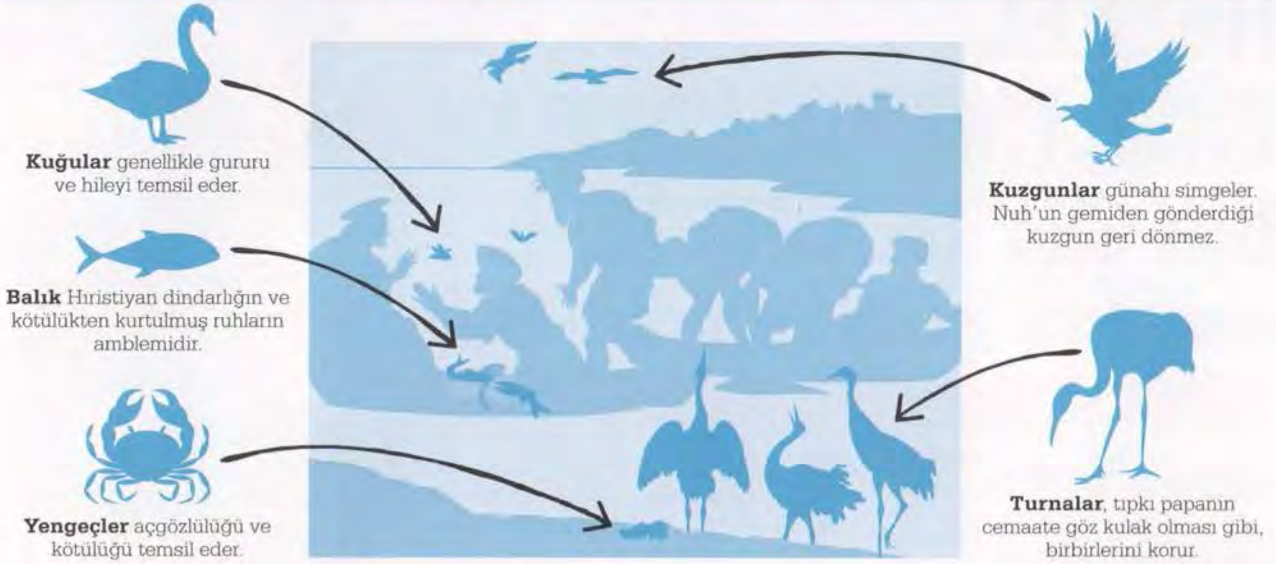
Mucizevi Balık Avlanması'nun büyük kompozisyonunda bütün balıkçılar, insani kusurlardan arınmış ve Tanrı'nın işini üstlenmeye uygun aynı kaslı vücuda sahiptir. Reynolds Raffaello'nun buradaki yaklaşımını "şiirsel" diye niteler; çünkü havarilerin fiziksel kusurları, Kitab-ı Mukaddes'te açıkça belgelidir. Resim taslağında vücutları basit tuniklerin altında gizlidir; İsa adına çalışmaya bağlılığı sergileyen güçlü kol ve bacaklar gösteriliyor. Bu türden biçim idealleştirme, Büyük Tarzın tipik örneğidir.

Reynolds, Büyük Tarzın temel özelliğinin basit bir renk paleti olduğunu düşünür ve Raffaello'nun resmi yalnızca altı temel renk içerir: Mavi resme egemendir, uzak kasabadan turnalara ve suya kadar her şeyde vardır; beyaz öncelikle İsa'nın kıyafeti ve gökyüzünün yüce öğeleri için kullanılır; yeşil tepenin yamacında ve havari Andreas'ın tuniğinde vardır; kırmızı, sıcak tuğla binaların içinden geçer, kızaran tende toplanır ve havari Yakub'un rüzgârla dönen kumaşında en parlak halindedir. Kayıklar sarıdır; İsa'nın ve iki hava-

Galatea'ın Zaferi (1512) için Raffaello, gerçek bir kişi olarak Galatea'ya dayanmak yerine, Galatea figürü –ideal güzelliğin bir temsili– için "belli bir düşünce" icat ettiğini ifade etmiş.



Mucizevi Balık Avlanması'nda hayvan simgeciliği



rinin üstündeki halelere altın sarısı ayrılmış.

Kayıkların ve karanın kompozisyonu izleyenin gözünü, solda oturan İsa'ya götürür; havarilerin faaliyeti de, o yöne hareket edecek şekilde özenle düzenlenir. Bu faaliyet, dik Andreas'ın figüründe ve başının üzerindeki kuşlarda doruğa ulaşır, yakaran Petrus figüründen geçer ve İsa'nın sakin kutsamasıyla çözüme kavuşur.

Dış ayrıntılardan kaçınan Raffaello öyküsünü damıtıp, hepsi dalgalı ama dengeli bir grup halinde birleşen bir dizi ifadeli bedene dönüştürür. Büyük Tarz üslubunda denge, resmin kilit temasıdır. İsa bir kayığın ucunda oturur ve karşı taraftaki Zebedi'yi yansıtır. Bu, İsa'nın tevazuunu gösterir – kaba bir ölümlüyü dengeleyen Tanrı'nın oğlu. Uyumlu kompozisyonla iletilen anlamlar, resmin içinde renklerin ve diğer öğelerin, özellikle hayvanların simgeciliğiyle desteklenir (bakınız yukarıda).

İtibar ve resim

Büyük Tarz 19. yüzyıla kadar en itibarlı sanat üslubuydu ve bu haliyle, natürmort ya da günlük yaşamdan sahneler gibi diğer türlere zarar verecek şekilde, sanat kurumuna yerleşti. Sanat öğrencileri, çoğu kez Raffaello'nun resim taslakları doğrudan kopya edilerek bu üslupla yetiştirildi. Büyük Tarz üslubu yalnızca tarihsel anlatılara değil, resmi yapılanın yüksek statüsünü göstermek için görsel metaforların –klasik pozlar ve Arkadia dekorları gibi– kullanıldığı portrelere de uygulandı.

Büyük Tarz Avrupa sanatının evrimini büyük ölçüde etkiledi ama 19. yüzyılda sanatta kusursuz mükemmellik modası geçti ve yerini gerçekçiliğe bıraktı. Bununla birlikte, utanmazca inşa edilmiş güzelliği, bugün de birçok sanatçının hedefi olmaya devam ediyor ve 21. yüzyılda fotoğrafçılar ve imaj yaratıcıları benzer değerleri benimsiyor.■



Joshua Reynolds'un yaptığı *Jane, Harrington Kontesi* (1778), Büyük Tarz portrenin tipik örneğidir. Uygarlığı ve içtenliği göstermek için klasik yapıları ve zarif manzaraları kullanır.

HEYKEL, EKSİLTMEYLE YAPILAN BİR ŞEY DEMEKTİR

GENÇ KÖLE (Y. 1530–1534), MICHELANGELO



KISACA

YAKLAŞIM
Non-finito

ÖNCE
Y. 1386-1466 Floransalı heykeltıraş Donatello tunç heykellerinde ve kabartma eserlerinde, ruhsal etkilerini yoğunlaştırmak ve dramatik efekt katmak için *non-finito*'ya öncülük eder.

Y. 1455-1510 Floransalı sanatçı Sandro Botticelli, resim figürlerinde *non-finito* tekniklerinin kullanımını araştırır.

SONRA
1840-1917 Fransız heykeltıraş Auguste Rodin, Michelangelo'nun ve Donatello'nun *non-finito*'yu muazzam ifadeli kullanmalarından etkilenir ve eserlerini incelemek üzere İtalya'ya gider.

Erken 20. yüzyıl Modernist heykeltıraş Jacob Epstein doğrudan taştan yontma geleneğini canlandırır ve formun, malzemesine sadık kalması gerektiği inancını savunur.

Malzeme ile konu arasındaki mücadelenin, duygusal bakımdan Michelangelo'nun *Köleler*'indeki (başlangıçta Papa II. Julius'un mezarını süsleme amacıyla hazırlanan bir dizi köle heykeli) kadar açık olduğu çok az sanat eseri vardır. Eserlerin dördü değişik derecede *non-finito*'dur (bitirilmemiş): Her birinin alanı, baş ve gövde bölümleri açığa çıkacak kadar oyulur; diğer bölümler işlenmez ya da kısmen işlenir. Genel izlenim, batık, kıvranan, taşa kilitlenmiş ve sonsuza kadar özgürlük için savaşmaya mahkûm bedenler izlenimidir.

Tanrı'nın işi olarak heykel

Michelangelo çok dindar bir sanatçıydı. Heykelciliğinin çoğu, aslında bütün çalışma yöntemi, ruhun bedenden kurtulma, tinin maddenin sınırlamalarından kaçma mücadelesinin bir metaforuydu. Bir sanatçı olarak rolünün, taş araçtan çıkmaya çalışan güzel formları kurtarmak olduğuna inanıyordu. Bunun için, Carrara'daki taş ocaklarından en iyi mermer blokları seçer ve bunların üzerinde tokmak ve murçla çalışıp (çoğu kez günlerce), Tanrı'nın iradesi için fazlalık olan mermeri "çıkarırdı". Bu, ölçülerini mermere aktarmadan önce, tam olarak nereyi yontmaları gerektiğini öğrenmek için bir figürün alçıdan modellerini üreten diğer heykeltıraşların yöntemine aykırıydı.

Ayrıca bakınız: *St George* 162 ▪ VII. Henry ve Yorklu Elizabeth'in Mezarı 164 ▪ *Yunan Köle* 249 ▪ *Boşlukta Kuş* 309 ▪ *Uzanan Figür* 316–17 ▪ Oscar Wilde'ın Mezarı 338

Michelangelo



Michelangelo Buonarroti 1475'te Toscana'da, Arezzo yakınlarında doğdu. 1488'de ressam Domenico Ghirlandaio'nun çırağı oldu. 1489'da, 13 yaşında, sponsorluğunu Lorenzo de' Medici'nin yaptığı bir sanat okuluna girdi. Giotto'ya ve Masaccio'ya büyük hayranlık gösterdi; onların eserlerinin bugüne kalan çizimlerini yaptı.

Michelangelo Roma'ya yerleşti ve sanat dünyasında yıldızının parlamasını sağlayan *Bacchus* (1496-97) ve *Pietà*'yı (1498-99) yonttu. 16. yüzyılın başına gelindiğinde, kendi zamanının en ünlü sanatçısıydı. 1508'de Sistine Şapelinin tavanını resimlemeye gönülsüz olarak başladı; kendisini öncelikle bir heykeltıraş sayıyordu ama tavanın bitirilmesinde muazzam bir beceri ve tahammül sergiledi.

Michelangelo 1546'da Roma'da Aziz Petrus Bazilikasının mimarlığına atandı. Son yıllarını bu işe verdi ama karşılığında ücret almadı. 1564'te öldü.

Önemli eserleri

1501–04 *Davut*
1508–12 Sistine Şapeli tavanı
1536–41 *Son Yargı*

Güçlü bir muamma

Papa II. Julius Michelangelo'dan Sistine Şapelinin süslenmesinde çalışmasını isteyince, *Genç Köle* ve diğer üç köle heykeli üzerindeki çalışmalar yarıda kaldı. 1513'te Papa öldükten sonra yeğenleri, büyük mezarına harcanacak para miktarını azalttı ve bunun bir sonucu olarak Michelangelo, başlangıçta mezar için otuz tane tasarlanın heykellerin yalnızca bir avucunu üretebildi.

Genç Köle, Uyanan Köle ve diğer eksik heykellerin bilinçli olarak bitirilmeden bırakılıp bırakılmadığından bilim insanları emin olmamasına rağmen, o haldeki durumlarının, zorunluluk –bütçe kesintileri biçiminde– ile sanatsal uygunluğun bir bileşimi olması olası görünüyor: Heykeller hem mali gerçekliklerin bir sonucu olarak hem de muhteşem bir sanatsal görüşü siparişe uygun çalışmayla bağdaştırma zorluğunun bir ifadesi olarak *non-finito*'ydu.

Michelangelo diğer iki heykeli, *Ölen Köle* ve *Asi Köle* (ikisi de y. 1513), para suyunu çekmeden önce "tamamen kendi elleriyle" bitirdi. Bununla birlikte, daha sonra gençliğini ve enerjisini projeye harcadığından, yaratıcı görüşünü can sıkıcı dünyevi kısıtlamalardan kurtarmaya çabaladığından yakınan heykeltıraş için para sorunu, sürekli bir sıkıntı kaynağı oldu.

Bitirilmemiş *dört Köleler*'de hangi metaforlar etkili olursa olsun, *non-finito* durumları, heykellerin bireysel mücadeleyi çok güçlü bir biçimde tasvir etmeleri için temel önemdeydi. ■

> “Michelangelo her zaman figürlerini mermer kütlesine gizlenmiş olarak tasavvur etmeye çalışır.”
> **E. H. Gombrich**
> ***Sanatın Öyküsü*, 1950**

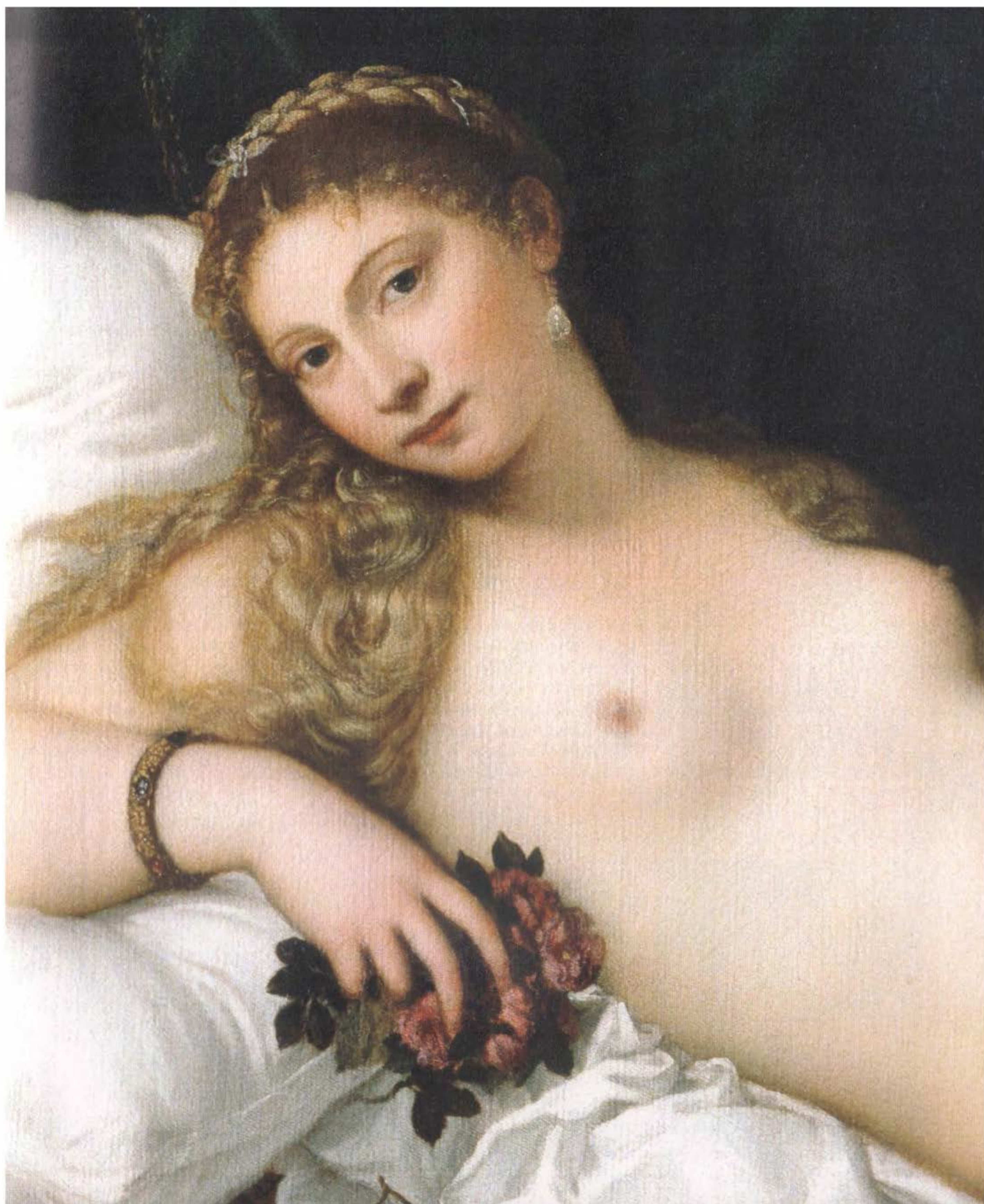


Uyanan Köle (y. 1520-23), olasılıkla *Köleler*'in en *non-finito* olanı, güçlü, ifadeli bir eserdir. Mermerin ham kütlesinde Michelangelo'nun alet izleri görülebilir.

BİR PRENSİN, KENDİ TENİNİN SICAKLIĞIYLA ISINAN METRESİ

URBINO VENÜSÜ (1538), TIZIANO

Urbino Venüsü'nden ayrıntı



KISACA

YAKLAŞIM
Kadın nü

ÖNCE
MÖ 35.000 Bilinen en eski nü kadınlar –küçük heykelcikler– Avrupa'da, kadın cinselliğinin ve doğurganlığının tasvirleri olarak yaratıldı.

MÖ Y. 350 Atinalı Praksiteles doğal boyutunda bir nü kadın heykeli, *Knidoslu Aphrodite*, yapan ilk heykeltıraştır.

Y. 1508-10 Venedikli sanatçı Giorgione *Uyuyan Venüs*'ü, Tiziano'nun *Urbino Venüsü*'nde imada bulunduğu eseri yapar.

SONRA
1647-51 Diego Velázquez *Rokeby Venüsü*'nü yapar.

1863 Tiziano'nun kompozisyonuna gönderme yapan ama Venüs'ün yerine bir fahişeyi koyan Édouard Manet, *Olympia*'yı yapar. Resim, 1865 Salon Sergisinde bir skandala neden olur.

Sanatta nü, neredeyse hiçbir zaman çıplak bir kişinin apaçık bir imgesi değildir. Giysisiz insan formunun neredeyse her temsili felsefi, kültürel ya da erotik çağrışımlarla yüklüdür.

Tarihöncesi halklar bereket tılsımı olarak abartılı kadın formları yapmalarına rağmen, Batı kültüründe ilk sanatsal nü tasvirler, Eski Yunanistan'ın klasik uygarlığına dayanır. Orada heykeltıraşlar, insan bedenini kutlamak amacıyla tanrılarını ve kahramanlarını –matematiksel oranlara dayalı idealleştirilmiş ölçülerle– tasvir eden muhteşem nüler üretti. Atletik yeteneği kutlamak için oyunların ve şenliklerin düzenlendiği Yunanistan'da, düşünen, zafer kazanan ve öfkeli nü erkek heykelleri İÖ 6. yüzyıl civarında ortaya çıktı ama nü kadın formunun sanatçılar için kabul edilebilir bir konu olmasına daha iki yüzyıl vardı.

İlk ve en ünlü nü kadınlardan biri, aşk ve güzellik tanrıçası Afrodite'in (Eski Roma'da Venüs olarak bilinirdi) doğal boyutlu heykeliydi. Heykeltıraş Atinalı Praksiteles, anlatılanlara göre, Kos Adası için figürün iki versiyonunu –biri nü, diğeri giysili– yaptı. Tanrıçanın nü versiyonunda Afrodite edep yerini eliyle kapatmasına rağmen, Koslu yurttaşlar heykeli kabul etmedi ve daha sonra Knidos'ta bir mabede yerleştirildi. Çok ziyaret edildi, hayranlık duyuldu –Romalı yazar Yaşlı Plinius, dünyadaki en güzel heykel olarak tarif etti– ve kopyaları yapıldı. Heykel, sanat tarihini dolduracak Venüs ve nü kadın tasvirleri için yeni bir gelenek başlattı. Çıplaklığın büyük günah sayıldığı ortaçağda bir dönem hariç, ilkçağın bu bedensel ideallerine durmadan öykünüldü. Yunan-Roma heykelleri formlarının kusursuzluğuyla ve entelektüel berraklığıyla ünlüydü.

> Ressam her zaman şeylerin özünü aramalıdır, resmini yaptığı kişinin özsel karakteristiklerini ve heyecanlarını temsil etmelidir.
> **Tiziano**

Tiziano



Tiziano Vecellio 1480'lerde İtalya'da, Pieve di Cadore'de doğdu. 1507 civarında Venedik'te Giovanni Bellini'nin atölyesine girdi; ama erken üslubu daha çok Giorgione'den etkilendi. *Meryem'in Göğe Çıkışı* altar panosu (1516-18) ününü perçinledi ve Fransa Kralı I. Francis'in yanı sıra İtalya'da birçok soylu patron kazanmasına yardımcı oldu.

1533'te Tiziano, Kutsal Roma İmparatoru V. Karl tarafından şövalye ilan edildi; bu, imparatorluk sarayının baş ressamı olarak statüsünü yansıtıyordu. 1550'den 1565'e kadar, İspanya Kralı II. Felipe'ye Ovidius'un *Dönüşümler*'ini temel alan yedi mitolojik konuyu resimledi. Her türde – portrelerden ve dinsel eserlerden mitolojik sahnelere ve nülere kadar– ustalığını gösterdi ve aşırı zengin oldu. Tiziano 27 Ağustos 1576'da vebadan öldü. Venedik Okulunun en büyük ressamı sayılır.

Önemli eserleri

1519–26 *Meryem ve Çocuk İsa Azizlerle ve Pesaro Ailesinin Üyeleriyle*
1530 *Şehit Aziz Petrus'un Ölümü*
1548 *V. Karl At Sırtında*

Ayrıca bakınız: Willendorf Kadını 20–21 ▪ *Son Akşam Yemeği* 165 ▪ *Diana Banyodan Sonra* 224 ▪ *Odalık* 236–37 ▪ *Olympia* 256–63 ▪ *Bahçede Kadınlar* 279



Kadın nülere, klasik saygınlık kazandırmak için genellikle "Venüs" adı verilirdi. *Urbino Venüsü*'nde tasvir edilen kadının tanrıçanın kendisi oluğuna dair bir ima yoktur.

Klasik simgecilikte erkek ve kadın nüler arasında açık bir fark vardı; erkek aktif, soylu değerleri tasvir etme eğilimindeydi; kadın vücudunun ise pasif, erotik potansiyeli vardı. Bu simgecilik Rönesans ve Barok sanatçılar arasında da yaygındı.

Tümünü gösterme

Tiziano'nun *Urbino Venüsü*'nde klasik geleneği uyarlaması, nü kadın formunun bir şaheseridir. Sanatçı eserinin cinsel gücünün farkındadır ve izleyenin gözünü uzanan vücuda çekmek için dekoratif keskinlik ile bedensel yumuşaklık arasındaki karşıtlığı kullanır. Venüs'ün teni ışık ile gölge arasında yumuşak geçiş yapan sıcak tonlarla resmedilir ve Tiziano vücudun yüzeyini perdahlı bir deniz kabuğu gibi ele alır; odanın koyu döşemesine karşı yumuşak, pürüzsüz ve aydınlık. Parıl parıl ten ve saç tutamları davetkâr, dokunulabilir yüzeyler olarak ele alınır ve Venüs'ün sağ elinin açılmış parmakları arasına tutulan solgun kırmızı gül demeti, sol eliyle kapatılan cinsel organına metaforik olarak işaret eder. Kumaş da duyusal olarak tasvir edilir; davetkâr dokusuna işaret etmek için buruşturulur ve kıvrılır.

Bu yumuşak erotizmin karşısına, kadının teniyle temas halinde olan sert metal mücevher konulur. Aksesuarlar –bir bilezik, bir yüzük ve görünen bir küpe– aksi takdirde bağsız vücudun pürüzsüz kıvrımlarını pekiştirir. Tiziano'nun tekniği konusunun tenselliğini güçlendirir. Net kontrol uygulayıp ayrıntılı, dekadan örüntüler tasvir eder ve cömert boya tabakalarından parıltılı, sağlam konturlar şekillendirir.

> Gözler yapacağını yapar: Venüs'ün karşı konulmaz bir biçimde bizim gözlerimizi tutan, onun karakterini, zekâsını ve seçme gücünü hissettiren gözleri.
>
> **Rona Goffen**
> ***Titian's Women*, 1997**

Gözler yapacağını yapar

Tiziano'nun *Urbino Venüsü* izleyenleri, kadın formunun güzelliğine bakmaya davet eder ama aynı zamanda bakma güdülerine de meydan okur. Tuval, kadının gövdesinin arkasındaki ağır, koyu kumaşla ikiye bölünür. Perde sahneyi iki ayrı bölgeye –kamusal ve özel, meşru ve gayrimeşru, olağan ve erotik– ayırıp, izleyicinin davetsiz girdiğini fark etmesini sağlar. Kadının bakışının da yıkıcı çağrışımları vardır; Amerikalı sanat tarihçisi Rona Goffen'in sözleriyle "Gözler yapacağını yapar…"

Kadın çekingen bir biçimde gözlerini kaçırıp pasif bir cinsel istek nesnesi olmak yerine, çıplaklığından utanmaksızın doğrudan izleyiciye bakar. Vücudunu bilerek açığa vurduğunu biliyoruz ve bakışı, röntgenciliğimizi sorguluyor.

Simge ve kimlik

Çıplak figür, Venüs gibi aşkın, güzelliğin ve doğurganlığın bir simgesi olan ideal Rönesans kadınını temsil eder. Resmi yapılan kadının

kimliği uzun süre tartışıldı. Arka planda giysilerini toplayan ya da çıkaran hizmetçiler, onun bir tanrıça değil ölümlü olduğunu gösteriyor. O zamanın mektupları onu *la donna nuda* –çıplak kadın– olarak tarif eder ama ismini vermez. Birçok kişi, modelin bir patronun karısından çok, Tiziano'nun metresi olabileceğini düşünüyor. Cinselliğin aleni dışavurumu, üst sınıflardan evli bir kadın için kabul edilebilir değildi.

Resmin verildiği kadının kimliği tarihe geçen bir olgudur. Urbino Dukü II. Guidobaldo della Rovere, tabloyu genç karısı Giulia Varano'ya hediye olarak verdi ve *Urbino Venüsü*'nün, bu tür tabloların çiftleri uyardığının sanıldığı bir zamanda, Giulia'nın gelin odasının bir duvarına asılmış olması olasıdır. Pencere, dükün Urbino'daki sarayının bir çiziminde görülen pencereyle özdeştir – ilk sahibinin kimliğinin bir işareti daha.

Penceredeki mersin ağacı ebedi bağlılığı temsil eder ve resimdeki diğer öğeler değişmezliğin simgeleridir: Yatağın üzerindeki köpek sadakati, gül demeti aşkı temsil eder. İki hizmetçinin, gerdek hazırlıkları yapmakla meşgul olmaları olasıdır.

> Adalet, tuvalin üzerinde renk ve çizgi kadar bir güzellik öğesidir.
> **Mary Richardson**
> **Letter to the London *Times*, 1914**

Değişen tutumlar

Tiziano'nun *Urbino Venüsü*'nü izleyen yüzyıllarda kadın nüye yönelik tutumlar değişmeye devam etti. 1789 Fransız Devrimi'nden sonra kahraman erkek nü, saygın bir resim türü haline gelen kadın nüye popülerlik bakımından yetişti. Barok ve Rokoko sanatçılar apaçık erotizmin latifesinden zevk aldıkları halde, sonraki ressamlar cinselliğe yönelik değişen tutumları araştırmak için nüyü kullandı; örneğin Édouard Manet'nin *Olympia*'sı (1863), *Urbino Venüsü*'nü model alır ama kızın eli, ayartmaktan çok engelleyecek gibi görünerek, cinsel bağımsızlığını yansıtır.

Erken 20. yüzyılda kadınların kurtuluşu, nünün radikal bir yeniden yorumuna yol açtı; 1914'te kadınların seçme ve seçilme hakkını savunan Mary Richardson, Londra'da Ulusal Galeride Velázquez'in *Rokeby Venüsü*'nü bir satırla yaraladı. Bu resim tanrıça Venüs'ü arkadan, Cupid'in tuttuğu aynaya yansıyan güzelliğine kendini kaptırmış durumda gösterir – klasik olarak erotik bir poz. Yüzünün bulanık gösterilmesi, özel olarak Venüs'ü değil genel olarak kadınlığı temsil etmesinin istendiğini, hatta izleyenin imgeye yönelik niyetlerine Velázquez'in eleştirisini ima edebilir. Ama sanatçının amacı ne olursa olsun, Richardson bu resmi, kadınların sanatta nesneleştirilmesinin apaçık bir örneği olarak gördü. Ona göre, galerilerde erkek izleyicilerin kadın nüleri tüketmesini ve kadınların karşılaştığı daha büyük toplumsal eşitsizlikleri simgeliyordu.

Devam eden diyalog

Amerikalı yazar Mark Twain gezi kitabı *A Tramp Abroad*'da (*Yurtdışında Bir Avare*), Floransa'da Uffizi Galerisinde *Urbino Venüsü*'yle karşılaşmasını anlatır. Tabloya "dünyanın sahip olduğu en aptal,

Batı sanat tarihinin seyrini değiştiren kadın nüler

***Knidoslu Aphrodite* (MÖ y. 350), Atinalı Praksiteles**



Şimdi kayıp olan özgün heykel, yıkanırken gafil avlanan aşk tanrıçasını tasvir ediyordu. Yaygın bir biçimde tanındı ve kopyalandı; bazı kopyaları bugün de varlığını sürdürmektedir.

***Venüs'ün Doğuşu* (y. 1484), Sandro Botticelli**

Botticelli'nin *Venüs*'ü gelenekten kopup, büyük ölçekli bir dinsel esere denk büyüklükte bir nü tasvir etti. Onun *Venüs*'ü Rönesans'ın güzellik ideallerini özetler; solgun, uzun kol ve bacaklar, eğimli omuzlar ve hafif yuvarlak bir göbek.



***Valpinçonlu Yıkanan Kadın* (1808), Jean-Auguste-Dominique Ingres**

Kol ve bacakları uzatmasıyla ve oranları erotikleştirmesiyle ünlü Fransız ressam, ilkçağ sanatından ve Rönesans ustalarından esinlenip, bu zarif oturan kadın nü çalışmasını üretti.





Tensel *Rokeby Venüsü* (1647-51), İspanya'da dinsel yetkililerin sansüründen ötürü bu türden sakınan Velázquez'in günümüze ulaşan tek nüsüdür.

en pis, en müstehcen resim" der; kızın elinin ve kolunun yerleştirilmesindeki örtük erotizme itiraz eder. Yine modern feminist bilim insanlarının *Urbino Venüsü*'nde Tiziano'nun nesneleştirici kadın nü geleneklerini nasıl yıkmaya çalışmış olabileceğini tartışmaları, toplumda sanatın değişen yerinin bir işaretidir. Giulia Varano'nun resmin ilk sahibi olduğunu, daha sonra Toscana Grandüşesi Vittoria della Rovere'nin Floransa'daki yatak odası için satın aldığını biliyoruz. O yüzden resimdeki kadın, yalnızca kadınların bulunduğu bir ev içi ortamında, görünürde kadın bir izleyiciye vücudunu açıyor olabilir ve bir kadının kendi bedenine yönelik tutumunun övülmesi olarak yorumlanabilir.

Nü yorumları her zaman değişen tutumlara göre dalgalanacaktır ve toplumsal cinsiyet ve iktidar söylemlerine bir zemin sunmaya devam edecektir. Nü, kendimizi ölçmede kullanabileceğimiz dikkate değer sabit bir ölçüdür. Tikel kültürel anlarla ilgilenen eserlerden ya da zamanın modasını ayrıntısıyla kaydeden portrelerden farklı olarak nünün temel konusu değişmeden kalacaktır. Tiziano'nun Venüs'ü neredeyse beş yüz yıldır aynı pozda uzanmaktadır; ama onun vücuduna gösterilen tepkiler, sanat-tarihsel diyaloga girdiğimiz sürece dönüşecek ve evrime uğrayacaktır. ■

Olympia
(1863), Édouard Manet

Figürün pozunda Tiziano'nun *Urbino Venüsü*'ne açık bir gönderme olduğu halde, Manet'nin *Olympia*'sı, modelin meydan okuyan bakışından ve fahişe olduğunun saptanmasından ötürü sarsıcıydı.



Siyah ve Beyaz Karşıtlık İçinde
(1939), Pan Yuliang

Manet'nin *Olympia*'sını hatırlatan bu devrimci resim, siyah kadın nüyü merkezi bir konuma yerleştiriyor; toplumsal cinsiyete ve ırka yönelik dışlayıcı tutumları ele alıyor ve karşı çıkıyor.



Alison Lapper Gebe
(2005), Marc Quinn

Bu muhteşem heykel, gebe vücudun bir övgüsü ve sakatlığın bir temsili olarak, Londra'da Trafalgar Meydanında Dördüncü Kaide'nin üzerine yerleştirildi.



MAJESTELERİ BAKARAK GÖZLERİNİZİ DOYURAMAZSINIZ

TUZLUK (1540–1543), BENVENUTO CELLINI



Genellikle 16. ve 17. yüzyıl İtalya'sının "tarzlı" sanatını tarif etmek için kullanılan bir terim olan maniyerizm, birçok İtalyan sanatçının hami bulduğu Avrupa'da ve özellikle Fransa'da kraliyet saraylarında gelişen bir üsluptur. Havalı, dekoratif ve bilerek yapay maniyerist sanat, seçkinlere ve eğitimlilere hitap etmekteydi; bilinçli karmaşıklığı, Rönesans sanatçılarınca ifade edilen uyumdan bir uzaklaşmaydı.

Floransalı sarraf ve heykeltıraş Benvenuto Cellini (1500-71) -söylendiğine göre o kadar kibirli ve gaddardı ki, 1534'te rakip bir sanatkârı öldürdü– devletlûların ilgisini çekip, dekadan zevklerini giderdi. Cellini'nin Fransa Kralı I. Francis için yaptığı müstesna altın tuzluk, sanatının günümüze ulaşan ender bir örneğidir. Erkek figür, bütün tuzlu haşmetiyle okyanusun simgesidir. Elinde bir üççatal vardır ve tuz koymak için tasarlanan bir gemiyi yönetir. Kadın figür toprağı temsil eder ve onun yanında, kralın yemek masası için biber konulabilen zengin süslemeli bir tapınak vardır. Nesneler Cellini'nin olağanüstü ustalığını ve yaratıcılığını, saray işlerinden anladığını gösterir. Heykelin –Cellini'nin dillere düşen fırtınalı yaşamına uygun olarak– 2003'te Avusturya'da çalınması, ancak üç yıl sonra bulunmuş olması yerindedir. ■

KISACA

YAKLAŞIM
Saray maniyerizmi

ÖNCE
Y. 1530–1610 Kral I. Francis'in koruması altında sanatçılar, üsluplarını Fransız sarayının beğenisine uydururlar. Daha sonra bu sanat üslubu için "Fontainebleau Okulu" terimi kullanılır.

SONRA
Y. 1545 Floransalı Cosimo de' Medici'nin saray ressamı Agnolo Bronzino *Venüs, Cupid, Ahmaklık ve Zaman*'ı üretir. Floransalı hükümdar eseri daha sonra hediye olarak Kral I. Francis'e gönderir.

Y. 1570 Nicholas Hilliard, İngiltere Kraliçesi I. Elizabeth'in saray ressamı olarak atanır; imgeleri, kraliçenin servetini ve gücünü vurgular.



Ona göre sanatçı olmak, artık saygın ve ağırbaşlı bir atölye sahibi olmak değildi; prenslerin ve kardinallerin peşinden koştuğu bir "virtüöz" olmaktı.

E. H. Gombrich
***Sanatın Öyküsü*, 1950**



Ayrıca bakınız: Çin'in Yeşim Süsü 33 ▪ Cecilia Gonzaga'nın madalyonu 120–21 ▪ Benin Tunçları 153 ▪ *Genç Adam Güller Arasında* 160 ▪ *Venüs, Cupid, Ahmaklık ve Zaman* 164–65 ▪ *Mercurius* 165

BENVENUTO CELLİNİ DAHA İYİSİNİ DÖKEMEZDİ

BENİN TUNÇLARI (Y. 1500–1600)



1897'de, daha önce bir İngiliz heyetinin katledilmesine tepki olarak bir İngiliz askeri kuvveti, şimdiki Güney Nijerya'da Benin Krallığının başkenti Benin City'yi ele geçirmek için harekete geçti. Cezalandırma seferi sırasında kent yağmalandı ve yakıldı. İngilizler, obanın (kral) sarayından binlerce tunç eseri alıp götürdü. Eserler o kadar kaliteliydi ki, Avusturyalı arkeolog Felix von Luschan, "Benvenuto Cellini daha iyisini dökemezdi" dedi.

Benin "tunçları" aslında pirinçten yapılmıştı ve oba, yüksek vasıflı bir pirinç-dökümcüler loncasına, kayıp mum yöntemini (bakınız s. 38) kullanarak yaptırmıştı. Sanat eserleri arasında vücut süsleri ve bağımsız heykellerin yanı sıra, sarayda duvarlara ve sütunlara takılan 1.000 civarında kabartma plaka da vardı. Saray yaşamını, ritüelleri ve tarihsel olayları tasvir ediyorlar.

Burada gösterilen plaka, savaş ve demir tanrısı Ogun onuruna bir ritüel olan *isiokuo*'yu canlandırır. Figürler *amufi* olarak bilinen akrobatik bir dansı sahneliyor; onların üstüne tüneyen üç kuş, Beninli savaşçı Kral Esigie'nin öyküsüne işaret eder. Savaşın eşiğinde bir kuş, önünde felaket olduğu konusunda Esigie'yi uyarır. Kral kuşu öldürtür ve başarı elde etmek için bu tür kehanetlerin önemsenmemesi gerektiğini ilan eder. Olayı anmak için Esigie, bir kuş imgesini cisimleştiren pirinç-döküm bir asa sipariş etti. Bu asalar, 16. yüzyılda Esigie'nin komşu İdah Krallığı karşısındaki zaferini kutlayan ve Ugie Oro olarak bilinen bir saray şenliğinde hâlâ kullanılır. ■

KISACA

YAKLAŞIM
Pirinç döküm

ÖNCE
Y. 9. yüzyıl Nijerya'da Igbo-Ukwu'dan tunç-döküm eşyalar, teknik bir kayıp-mum yönteminin kullanıldığını gösterir.

1100–1500 Batı Afrika İfe Krallığı, natüralist metal-döküm başlar üretir.

Y. 1400 Portekizli tüccarlar Benin'e pirinç bilezikler getirir. Yerel sanatçılar pirinci yeniden döküp, obanın sarayını süslemeyecek plakalar yapar.

SONRA
1914 Oba II. Eweka Benin'de taç giyer. Zanaatçılığı canlandırır, 1897'de İngilizlerin aldığı eşyaların yerine yenilerinin konulmasını sağlar. Benin Sanat ve Zanaat Okulunu da kurar.

Ayrıca bakınız: Çin'in tunç ritüel kabı 32 ▪ Riace Savaşçıları 36–41 ▪ Şiva Nataraca 76–77 ▪ Paskalya Adası heykelleri 78 ▪ Bernward Kapıları, Hildesheim 100

BİR KONU OLARAK MANZARAYA BU KADAR ÖNEMLİ BİR YER NADİREN VERİLMİŞTİR

KARDA AVCILAR (1565), YAŞLI PIETER BRUEGEL

Karda Avcılar'dan ayrıntı



KISACA

YAKLAŞIM
Manzara ve tür resmi

ÖNCE
Y. 1420 Tezhipli elyazması *Torino-Milano Dua Saatleri*'ndeki minyatürler, perspektif ve gerçekçilik deneylerini manzara sahnelerine uygular.

Y. 1515–20 Antwerpli Joachim Patinir, manzara ressamı olarak tanımlanan ilk sanatçı, *Aziz Hieronymus Çölde*'yi yapar.

SONRA
1748 İngiliz sanatçı Thomas Gainsborough'un *Cornard Korusu, Sadbury Yakınları, Suffolk*'u 17. yüzyıl Felemenk manzara resminin etkisini gösterir.

1851–52 Fransız sanatçı Gustave Courbert, memleketi Ornans'ın manzarasını, tür resminin insan anlatısına gösterdiği dikkati kaynaştıran *Köyün Genç Kızları*'nı yapar.

> Bruegel'in neredeyse her resmine bakmak... bir anda en az dört yüzyıl önce bilinen şekliyle yaşama geri götürülmektir.
>
> **Robert L. Bonn**
> ***Painting Life: The Art of Pieter Bruegel, the Elder*, 2007**



***Karda Avcılar*'da Bruegel, kışın pençesinde kırın dönüşümünü gösterir. Yüksek bir noktadan panoramik görünüş, onun manzara resimlerinin tipik özelliğidir.**

Yaşlı Pieter Bruegel manzara resminin çığır açan bir öncüsüydü. Antwerp'li Joachim Patinir (1515-24 arasında aktif) manzara resminde uzmanlaşan ilk sanatçı olarak bilindiği halde, doğal dünya Bruegel'in çabalarıyla olağanüstü bir biçimde arka plan olmaktan konu olmaya terfi etti. Topografya hem gerçek anlamda hem de tematik olarak onun kompozisyonlarına egemen oldu.

14. ve 15. yüzyılda sanatçılar resimlerinde, diğer öğelerin arka planı olarak manzarayı kullanmaya başlamıştı. Rönesans ilerledikçe, ressamlar dinsel ya da mitolojik sahneleri idealleştirilmiş, İtalyan-tarzı pastoral çevrede tasvir ettiler; burada manzara güzel yorumlandı ama tarihsel ya da dinsel mesaja bağımlı kaldı.

Bruegel'in yaklaşımı ise, aksine, bizzat manzarayı öne çıkardı ve yalnızca manzarayı değil, manzaranın ayrılmaz bir parçası olarak insanların faaliyetlerini de tasvir etti. Doğaya yakın yaşamanın sıradan deneyimleriyle, seslerle ve görüntülerle ilgilendi. Onunkiler, insan sakinlerinin gündelik yaşamını şekillendiren ve onlar tarafından şekillendirilen manzaralardı.

Küçük Buz Çağı

Kuzey yarımkürede 16. yüzyılın ortası, iklimbilimcilerin "Küçük Buz Çağı" dediği fark edilir bir iklim değişikliği evresinin başlangıcına işaret eden keskin bir ısı düşüşüne tanık oldu. Kolektif bellekte kalan en soğuk kışlardan biri, 1565 kışıydı; Yaşlı Pieter Bruegel, *Karda Avcılar*'ı o yıl yaptı.

Değişen hava durumuyla ve bunun topluluk yaşamı üzerindeki etkisiyle ilgili çağdaş kaygıları ele alma merakı, Bruegel'i yeni karla kaplı kırsal alanda yaşanan gündelik sahnelerin yenilikçi tasvirlerini yaratmaya itti. Karanın parlak beyaza büründüğü, ırmakların ve göllerin donduğu ve her tür yaratı-

Ayrıca bakınız: *Ağaçlar Arasında Rüzgâr* 96–97 ▪ *Silvius'un Geyiğini Vuran Askanios'lu Manzara* 192–95 ▪ *Tintern Manastırı* 214–15 ▪ *Bentheim Kalesi* 223 ▪ *Middleharnis'te Yol* 225

ğın sıra dışı koşullarda telef olduğu bu aşırı soğuk dönemin başlangıcına yanıt olarak birkaç kar sahnesini tuvale aktardı; ressamın eserleri, manzaranın güzelliğinde asli olarak var olan tehlikeyi yansıtmaktaydı.

Manzarada yaşamak

Ünlü *Karda Avcılar*'ın karlı kompozisyonu, manzara ile gündelik yaşam arasındaki kesişimi gösterip, Avrupa tarihinde ekolojik açıdan çalkantılı bir anın zorluklarına ve keyiflerine bir pencere açıyor. Bruegel derin doğal güzelliği ve hayranlık uyandıran topluluk ruhunu, ön planda avdan dönen avcıların kambur figürlerinde görülen bastırılmış ama uğursuz kaygının karşısına koyar. Doğal dünya gibi azgın bir hasımla gündelik mücadele resme siner ve yandaki sıcak ev yaşamına rağmen, hayatta kalıp kalmamanın söz konusu olduğunu bize hatırlatır.

Alpin etki

1552'de Bruegel Alp Dağları üzerinde yolculuk yapıp İtalya'ya gitti. Yolculuk boyunca taslaklar çizdi ve bu yaşamsal ilk izlenimleri örnekleri günümüze ulaşmıştır; eve dönünce de kalem ve mürekkeple daha ayrıntılı taslaklar yaptı. Alp Dağları Bruegel'in sanat üslubunu büyük ölçüde etkiledi ve *Karda Avcılar*'da bu görülür. Genel görünüm natüralist bir şekilde tasvir edilmesine rağmen, manzara kısmen sanatçının Alp Dağları hatıralarına dayanan icat edilmiş bir sahnedir.

Resimdeki manzarayı, kompozisyonun sağında düz, uzak görüntüyü dilimleyip geçen sarp, dağlık oluşumlar karakterize eder. Köyün dışını büyük kar ve buz tarlaları, hatta belki buzullar oluşturmuş. Bu tip topografya, açıkça Aşağı Ülkeler'e özgüdür; yine de burada uzun buz ve kaya çıkıntıları, vadideki canlı kasabanın üzerinde belirli, büyüyen bir varlıktır. Bu geniş, neredeyse fantastik Alp manzarasında soğuk, mavi-yeşillerden, grilerden ve kahverengilerden oluşan boğuk bir paletle vurgulanır. Dağların en tepesindeki kıymıkların sivri uçları, sanki aşağıdaki iki kilise kulesinin şeklini yansıtıyor, büyüklük bakımından doğal dünya ile insan yapımı dünya arasında büyük karşıtlığını gösteriyor. Burada Bruegel manevi bir okumayı teşvik ediyor olabilir; çünkü doğanın enginliğini, insanın



Bruegel çok sayıda mürekkeple, olasılıkla gerçek görünüş değil, karma olan Alpin manzara taslakları yaptı. Önemli eserlerini bunlar besledi.



Pieter Bruegel

Yaşlı Pieter Bruegel'in erken yıllarıyla ilgili fazla bir şey bilinmiyor ama 1525 civarında, şimdi Hollanda sınırları içinde olan Breda yakınlarında doğmuş olabilir. Olasılıkla Antwerp'te, Pieter Coecke van Aelst'in yanında yetişti ve 1551'de Antwerp ressamlar loncasına girdi. Hemen ardından İtalya turuna çıktı ve 1554'te Antwerp'e dönüp, baskı resim yayıncısı Hieronymus Cock'a oymabaskılar tasarladı. Bu sürede Bruegel, daha önceki ressam Hieronymus Bosch'un üslubuna uygun eser talebinden yararlanarak, kompozisyonlarını figürlerle doldurdu.

1563'te Bruegel Brüksel'e taşındı ve daha ihtiraslı konfigürasyonlarda daha büyük figürler üzerinde çalıştı. 1565'teki *Aylar* dizisi gibi, en güzel eserleri bu döneme aittir. 1569'da Brüksel'de öldü; hem sağlığında hem öldükten sonra Flaman resmini büyük ölçüde etkiledi. Oğlu Genç Pieter Brueghel ve Büyük Jan Brueghel de ressamdı.

Önemli eserleri

y. 1555–58 *On İki Büyük Manzara*
1559 *Felemenk Atasözleri*
1565 *Bir Kır Düğünü*

kaderinin tartışılmaz ve öngörülmez efendisi olarak konumlandırıyor.

Değişen rutinler

Bu buzlu hengâmenin ortasında Bruegel, sıra dışı dağların düşürdüğü kasvetli gölgeleri telafi etmek için olumlu bir dipnot sunar. Onların gölgesinde yaşayan topluluk, yoğun soğuğa rağmen –aslında o soğuktan ötürü– başarılıdır ve canlıdır. Gündelik yaşam alışılmış olandan farklıdır ama birçok bakımdan gelişmektedir.

Resim, insanlar ile doğal dünyanın, birinin diğerine boyun eğdirmesinden daha karmaşık bir ilişki içinde iç içe geçtiğini ima ediyor. Figürle büyük dona boyun eğmek yerine, donmuş göllerin üzerinde kızakla ve patenle kayıyor, kış sporları yapıyorlar. Çalışkan, kararlı erkekler sadık köpeklerle birlikte, kar yığınlarının arasından yürüyor. Solda gür bir ateş yanıyor; parlaklığı, manzaranın beyazlığıyla karşıtlık içinde her şeyi daha parlaklaştırmış. Şöyle bir hava vardır: Topluluk, kar tabakalarının manzarayı birleştirmesiyle aynı şekilde birleşerek kolektif kararlılığını güçlendirmiş.

Yine de sahne bir derece melankoliyle yumuşatılır. Dondurucu soğuğa karşı sarıp sarmalanan avcılar, yalnızca bir avla evlerine dönüyorlar. Vadide eğlenen insanlardan farklı olarak bu işçiler, kederden çökmüş bir havayla yürüyorlar. Bu durum, soldaki handan sarkan kopuk tabelayla da temsil edilir; yaşam sürüyor, ama daha sıcak günlerin dinç istikrarıyla değil.

> Bellini ile 17. yüzyıl arasında gelen tek natüralist manzara ustası.
>
> **Kenneth Clark**
> ***Landscape into Art*, 1949**

Tür resmi

Bruegel'in insan tasvirleri, evde, topluluk içinde ya da işte gündelik işleriyle uğraşan sıradan insanları gösteren ve tür resmi olarak bilinen üsluba girer. Bu üslup 16. ve 17. yüzyıllarda, özellikle yeni zengin orta sınıfa hitap ettiği Aşağı Ülkeler'de popülerdi. Tür sanatının öncülerinden olan Bruegel, düğünlerden ve danslardan şenliklere ve ziyafetlere kadar, köylü yaşamından canlı sahnelerin resimlerini yaptı. *Karda Avcılar*'da görüldüğü gibi, manzaraları çoğu kez bir tür resmini kuşattı.

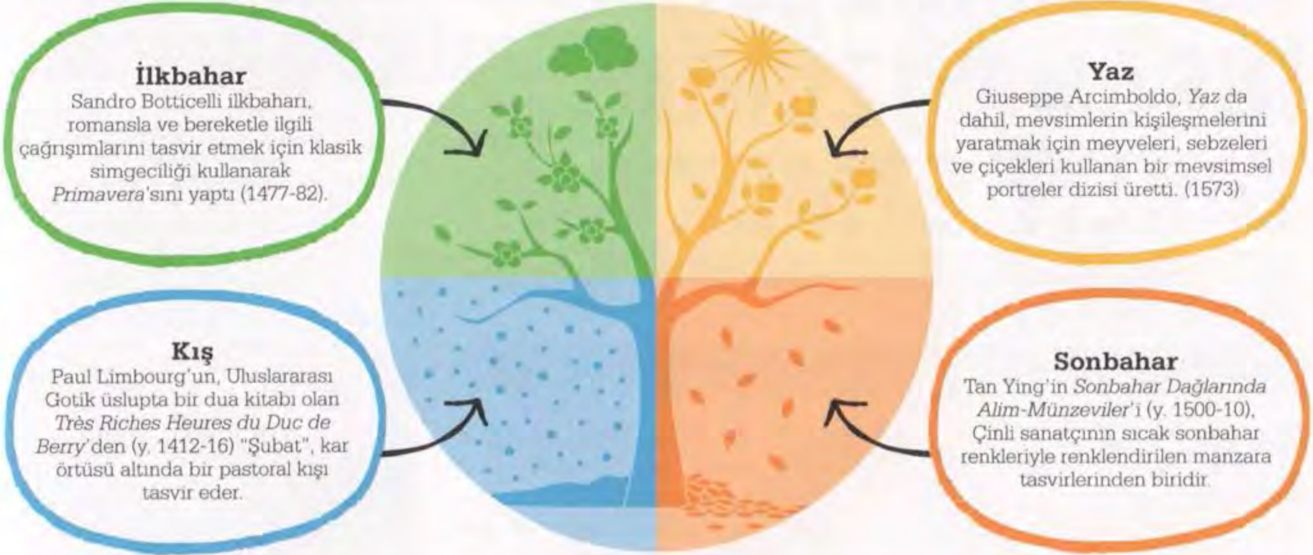
Aylar

Karda Avcılar, beşi günümüze ulaşan ve *Aylar* olarak bilinen 6 ya da 12 resimlik bir dizinin parçasıdır. Bruegel'in zengin patronu Niclaes Jonghelinck'in Antwerp'teki malikanesi için sipariş ettiği resimlerin her biri, mevsimin somut örneği olan zinde bir sahneyle özetlenen yılın tikel bir zamanını temsil ediyordu. Bruegel bu kavramı, ortaçağ "dua kitapları" –mevsim ve iş takvimiyle süslenmiş özel dua kitapları– geleneği üzerine kurdu. *Kasvetli Gün*'de (Şubat), soğuk renklerle verilen fırtınalı bir gökyüzü, karlı doruklar ve köpürerek akan ırmak, ön planda figürlerin ağaç budadığı, odun topladığı ve evlerini onardığı daha sıcak bir sahnenin haşin arka planını oluşturur. Karnavalla ilişkili neşeli faaliyetler –dans etme, kâğıt taçlar takma, ızgara gözleme yeme– başlığın kasvetli manzarasının karşısına konulur. Yine de ufuk boyunca yeşil sokulup, mevsimsel döngüyü akla getirir: Zamanı gelince ilkbahar kendini göstere-



Hasatçılar'da (1565) Bruegel bir yaz manzarasında bir tür sahnesini mizahla tasvir eder ama figürleri önemsizleştirmez. Doğa ile insanın karşılıklı üretkenliği açıktır.

15. ve 16. yüzyılda sanatçılar mevsim manzaraları tasvir etmeye tutkundu; değişen renklerden ve ruh hallerinden, zamanın geçip gitmesi fikrinden esinleniyorlardı.



cek. Emekçiler de karanlık bir gökyüzünün altında kutlama yapıyorlar; karşıtlık ne toplumun neşesini, ne de manzaranın etkisini azaltır. Bruegel hem içgörülü bir tür sahnesini, hem ödün vermeyen bir manzara çalışmasını tasvir etmeyi başarır.

Dizinin diğer panelleri, örneğin *Saman Yapma* ve *Hasatçılar* (sırasıyla temmuz ve ağustos) panoramik yaz manzaralarını, mevsimlik işleriyle meşgul kırsal insanlarla birlikte sunar. Dizideki bütün resimlerde olduğu gibi, doğa egemen bir rol oynar ve insan çabası, daha büyük bir bütünün parçası olarak gösterilir.

Bruegel'in mirası

Jacob van Ruisdael gibi Felemenk manzara ressamları, 17. yüzyılda natüralist bir üslup geliştirmeye devam ettiler. Bu sanatçıların doğal dünyayı tasavvur etme şekli, etraflarındaki manzarayla ilişkilerinin doğrudan bir sonucu olarak kaldı: Yaşam ve toprak, ikisinin de son derece değişken olduğu bir zamanda, ayrılmaz bir biçimde birbirine bağlıydı.

Bruegel'in mirası, Flaman Barok sanatçı Pieter Paul Rubens'in gerçekçi manzaralarında da görülür. Gillis van Coninxloo'nun geniş panoramalarından Roelandt ve Jacob Savery'nin doğrudan öykünmelerine ve David Vinckboons'un köy sahnelerine kadar, başka birçok ressamın çalışmalarını da şekillendirdi. Bruegel'in çalışmaları, Gustave Courbet ve Jean-François Millet gibi sanatçıların kırsal tür sahneleri içinde emekçileri tasvir ettiği 19. yüzyıla kadar kuzey manzara resmi geleneğinin seyrinin şekillenmesine de yardımcı oldu.

Kuzey Avrupa manzara ve tür resmi üzerindeki kapsamlı etkisine rağmen, Bruegel birkaç yüzyıl boyunca moda olmaktan çıktı. Çarpıcı ölçüde yenilikçi kompozisyonlarının ve köklü insan içgörüsünün övüldüğü 20. yüzyılda yeniden popülerleşti. ■

> Bruegel, ondan sonra gelen Felemenk ressamların sonuna kadar araştırdığı yeni bir sanat krallığı keşfetmişti.
>
> **E. H. Gombrich**
> ***The Story of Art*, 1950**

KUSURSUZLUK İNSAN YÜZÜNÜ TAKLİT ETMEKTİR

GENÇ ADAM GÜLLER ARASINDA (Y. 1587), NICHOLAS HILLIARD

Minyatür resimler Avrupa'da 16. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar gelişti. Bu sanatın en yetenekli temsilcilerinden biri İngiliz Nicholas Hilliard'dı (1547-1619). Çağdaşı Shakespeare gibi Hilliard da romantik ve sinsice incelikle eserler üretti. Kraliçe I. Elizabeth'in gözdesiydi ve onun ve saray mensuplarının portrelerini yaptı.



Elizabeth dönemi minyatürleri, normal olarak tirşe –dana derisinden yapılmış bir parşömen– üzerine suluboyayla yapılan tam ya da yarım-boy portrelerdi. Genellikle 15 santimetre boyunda olan bu portreler kilitli panolarda, fildişi çerçevelerde ya da içi oyuk madalyonlarda tutulurdu. Hükümdara hediye olarak, ölüleri anmak ya da romantik sevginin işareti –ayrıntılı kur oyununda bir para biçimi– olarak tasarlanırdı.

Aşk simgeleri

Hilliard'ın *Genç Adam Güller Arasında*'sı, bağlılık simgeleriyle doludur. Genç adam, her biri beş taçyapraklı güllerle sarılıdır. Bu çiçek, Elizabeth dönemi insanlarınca yabangülü olarak bilinirdi ve kraliçenin kişisel çiçeğiydi. Dahası, giysisinin renkleri siyah ve beyaz, Elizabeth'in metanetinin ve iffetinin onuruna giyilen renklerdi. Bu yüzden, minyatürde tasvir edilen adamın kraliçeye duyduğu tutkuyu ilan ettiği açık görünüyor. Bu duygulara bağlılık, sadakatin simgesi bir ağaçla vurgulanır. Ayrıca minyatürün üst tarafında Latince bir yazının çevirisi kabaca şöyledir: "Acımın nedeni, övgüye değer inancımdır."

Bazı bilim insanları minyatürün konusunun, 1587'de Kraliçe I. Elizabeth'in arkadaşı olan Essex 2. Kontu Robert Devereux olduğunu öne sürmektedir. Kont daha sonra kraliçenin gözünden düşünce, kendisini yabangülüne konmasına izin verilmeyen bir arı olarak tarif etti. *Genç Adam Güller Arasında*, olasılıkla, Devereux'nün bu güzel çiçeğe konmasına izin verildiği mutlu günlerin bir emanetidir. ■

KISACA

YAKLAŞIM
Minyatür portre

ÖNCE

y. 1526 Jean Clouet, Fransa Kralı I. Francis'in resmini yapınca, minyatür portrelere tezhipli elyazmalarının ötesinde bir yaşam verilir.

y. 1526–27 Lucas Horenbout, Kral VIII. Henry'nin yedi minyatürünü yapar; bunlar, İngiltere'deki en eskiler arasındadır.

y. 1530'lar Genç Hans Holbein İngiltere'de saray portreleri yapar. Onun çalışmaları, daha sonra Nicholas Hilliard'ın üslubunu güçlü bir biçimde etkiler.

SONRA

1839 Fotoğrafçılık çok daha geniş bir kitleye ucuz, aslına uygun portreler sunar ve minyatür portre resimlere ilgi azalır.

Ayrıca bakınız: Cecilia Gonzaga madalyonu 120–21 ▪ *Urbino Venüsü* 146–51 ▪ Tuzluk 152 ▪ *Ekber'in Fil Havai ile Maceraları 1561* 161 ▪ *Bir Vazo Çiçek* 224–25

HÜNKÂR AKIL HOCASI GİBİ BASAVAN DA RÜZGÂRIN ESTİĞİ KADAR DOĞAL YARATTI

1561'DE EKBER'İN FİL HAVAİ İLE MACERALARI (Y. 1590–1595), BASAVAN



Babür İmparatorluğu 16. ve 17. yüzyılda gelişip, Müslüman –ve özellikle İran– kültürünü, o sırada Hindu çoğunluğun yaşadığı Hindistan alt-kıtasına getirdi. 1556'da iktidara gelen üçüncü hükümdarı I. Ekber, yetenekli bir askeri önder, dirayetli bir yönetici ve sadık bir sanat hamisi olduğunu kanıtladı. Sarayının sanatı –ağırlıklı olarak tezhipli elyazmaları– imparatorun değer kültürlere gösterdiği hoşgörüyü yansıtmakta, Hint, İran ve bazen Avrupa etkilerini harmanlamaktaydı. Ekber döneminde Babür sanatı gelişip, gerçekçiliğin ve ayrıntıya verilen önemin daha önceki İran sanatının tipik örneği olan atmosferik perspektifle birleştiren tanımlanabilir bir üsluba dönüştü.

Geç 16. yüzyılda, Kuzey Hindistan'da Uttar Pradeş'li sanatçı Basavan, Ekber'in sarayına girdi. Günümüze ulaşan yüz kadar eseri, dinamik sahneler ile güçlü karakterler yaratmak için canlı ton karşıtlıklarını kullanmadaki ve uzayı tasvir etmedeki ustalığına tanıklık eder.

Basavan'ın *1561'de Ekber'in Fil Havai ile Maceraları*, imparatorun resmi biyografisi *Ekbername*'den alınmıştır. Kuzeybatı Hindistan'da Agra Kalesinin dışında, imparatorun en azgın kraliyet fili Havai'ye bindiği bir olayı gösterir. Resimde Ekber ve Havai, eşit derecede azgın bir fil olan Ran Bagha'nın peşinde Yamuna Irmağı üzerinde dubalı bir köprüden geçer. Kayıklar batınca ve hizmetkârlar da kaçınca, kovalamaca geride bir yıkım zinciri bırakır.

Basavan'ın gerideki kaleyi tasvir etmek için perspektif kullanması, sanatçının İran geleneğinin yanı sıra, Kuzey Avrupa tekniklerinden de ilham almaya çalıştığını gösterir. Bütün Babürlü minyatür resim okulları buna benzer zengin paletler, altın sarısı ayrıntı ve ince fırça işi açığa vurdu ama hiçbiri, Basavan kadar canlı duyusal çılgınlık üretmedi. ■

KISACA

YAKLAŞIM
Babürlü minyatürü

ÖNCE
14. yüzyıl Suriye'de ve Mısır'da tezhipli elyazmaları öne çıkar ama daha sonra İran eserlerinin gölgesinde kalır.

1540'lar Safevi Şah I. Tahmasp, sayısız minyatür resim yaptırtır.

SONRA
y. 1610-15 Basavan'ın oğlu Manohar babasının izinden gidip, asil minyatürler üretir.

y. 1700-05 Delhili sanatçı Rai Delchand, *Bir Terasta İki Hanım*'ı –Babürlü tahtının veliahtı Şehzade Dara Şikuh'un sevgilisi Gülsefa'nın minyatür resmini– yapar.

Ayrıca bakınız: Mihrap, Kurtuba Büyük Camii 68–73 ▪ *Genç Adam Güller Arasında* 160 ▪ *Bir Aslan Avı* 176–77 ▪ *Watson ve Köpekbalığı* 225

PORTFÖY

TRÈS RİCHES HEURES DU DUC DE BERRY (Y.1413–1416), LIMBOURG KARDEŞLER

The *Très Riches Heures du Duc de Berry*, herkesin kabul ettiği üzere, en güzel tezhipli elyazmalarından biridir. Sevimli natüralist ayrıntıyı zarif dekoratif efektle birleştirip, Uluslararası Gotik üslubun güzel bir örneğini meydana getirir. Bu dua kitabı, Felemenk tezhipçi Limbourg kardeşlerin –Herman, Paul ve Jean– bitirilmemiş şaheseridir. Mevsimsel tarım işlerini tasvir eden ayların minyatürlerini de kapsayan kitabı, Fransız prens Jean, Berry dükü, sipariş etti. Limbourg kardeşler 1416'da olasılıkla vebadan öldü ve elyazmasına, daha sonraki yıllarda başka sanatçılar ekleme yaptı.

ST. GEORGE (Y.1415–1417), DONATELLO

Bu ejderha boğazlayan Aziz George heykeli, her zaman Donatello'nun en fazla hayranlık duyulan eserlerinden biri olmuştur. Mermer figür, Floransa'da hem bir kilise hem belediyenin tahıl ambarı olan önemli bir binanın, Orsanmichele'in dış süslemesinin bir parçası olarak tasarlandı. St. George, Floransa zırhçılar ve kılıççılar loncası tarafından sipariş edildi; loncanın koruyucu azizi George'tu. Mermer heykel, ejderha boğazlayanı kendinden emin bir duruşla, ince yüz özellikleriyle tasvir edip, cesaret ve kararlılığın yanı sıra sinirsel gerilimi de iletir; bu yüzden aziz, çok insani bir kahraman gibi görünür. Başlangıçta figürün olasılıkla tunç bir kılıcı, mızrağı ve miğferi vardı.

MÜNECCİM KRALLARIN TAPINMASI (STROZZİ ALTAR PANOSU) (1423), GENTILE DA FABRIANO

Floransa'da banker Palla Strozzi'nin Santa Trinità Kilisesindeki aile şapeli için sipariş ettiği bu eser, Gentile da Fabriano'nun (y. 1385-1427) günümüze ulaşan en büyük eseri ve 15. yüzyılın en gösterişli altar panolarından biridir. Gentile Kuzey İtalya'dan Floransa'ya gelen bir ziyaretçiydi ve Uluslararası Gotik üslubu birlikte getirdi; bu resim, üslubun doruğu sayılır. Zengin giyimli figürleri ve altın süslemeleriyle, gelişmiş bir zarafet havası iletir. Gentile Floransa'da, özellikle Fra Angelico üzerinde önemli bir etki bıraktı.

SIR JOHN HAWKWOOD (1436), PAOLO UCCELLO

Perspektif bilimi Rönesans resminin köşe taşlarından biriydi ve hiçbir sanatçı, Uccello'dan (y. 1397-1475) daha coşkulu kullanmadı. Yeteneğini sergilemek için geri nesne ve figür efektlerini ve üç-boyutluluğu bilerek vurguladı. Bu kocaman fresk, Floransa için savaşan bir İngiliz generalin üç-boyutlu atlı bir anıtının düz yorumudur. Resmin alt kısmı, heykelin ayrıntılı mimari kaidesini büyük bir beceriyle tasvir eder.

İSA'NIN VAFTİZ EDİLMESİ (Y.1450), PIERO DELLA FRANCESCA

20. yüzyılda Piero, Rönesans sanatının en fazla saygı duyulan şahsiyetlerinden biri oldu. *İsa'nın Vaftiz Edilmesi* olasılıkla en erken eserlerinden biridir, memleketi Borgo San Sepolcro kasabasında bir manastır

Donatello

15. yüzyılın en büyük İtalyan heykeltıraşı Donatello'nun (esas adı Donato di Niccolò di Betto Bardi) olağanüstü başarılı uzun bir ömrü oldu. 1386 civarında Floransa'da doğdu ve meslek yaşamının çok büyük bölümünü orada geçirdi; ama başka kentlerde de, en başta Padua ve Siena'da da çalıştı. Donatello Rönesans sanatının kurucu şahsiyetlerinden biriydi ve çağdaşlarını çok etkiledi. Heykele yeni bir natüralizm getirdi ve kabartmalarında perspektifi ustaca uyguladı. O zamanın hiçbir heykeltıraşı onun çok-yönlülüğüne, yaratıcılığına ve duygusal menziline yaklaşamadı. 1466'da Floransa'da öldü.

Önemli eserleri

1408–15 *Aziz Yuhanna*
y. 1430–40 *Davud*
1447–53 *Gattamelata*

için yapıldı. Aynı zamanda bir matematikçiydi ve bu eserin –sanatçının diğer eserleri gibi– geometrik bir form saflığı vardır. Ortadaki İsa, resmi ikiye bölen güçlü bir dikey eksenin parçasını oluştururken; yumuşak, aydınlık pastel renkler de, Piero'nun renge ve ışığa duyarlılığını gösterir.

Piero della Francesca

Piero della Francesca (y. 1415-92) Toscana'da, küçük Borgo San Sepolcro'da (şimdiki Sansepolcro) doğdu ve öldü. Bazen Floransa ve Roma gibi büyük sanat merkezlerinde çalışırken, doğum yeriyle yakın ilişkilerini her zaman sürdürdü ve en önemli eserleri, bir bakıma kenarda köşede kalan yerler için yapıldı; öldükten sonra karanlığa gömülmesini nedeni de budur. San Sepolcro dışında en yakın bağları, Dük Federico da Montefeltro'nun yönetiminde (1444-82) kısa bir süre Rönesans kültürünün önde gelen bir merkezi olan Urbino'ylaydı.

Önemli eserleri

y.1450–60 *İsa'nın Kırbaçlanması*
y.1460–05 *Ölümden Sonra Diriliş*
y.1465–72 Urbino Dükü ve Düşesinin portreleri

VILLENEUVE-LÈS-AVIGNON PIETÀ'SI
(y.1460), ENGUERRAND QUARTON

Provençal sanat okulunun bir şaheseri olan bu resim, annesinin ve başka üç figürün yasını tuttuğu ölü İsa'yı gösterir. Ölçülü ve ustaca bir üzüntü tasviriyle, İsa'nın cesedi mütevekkil, yaşlı bir Meryem'in kucağında uzanır. Resim adını, Kuzey Fransa'da Villeneuve-lès-Avignon kasabasından alır ve yöre kilisesinde asılıdır. Dönemin ayrı bir sanatsal kimliğe sahip birkaç Fransız ressamından biri olan Enguerrand Quarton'a (y. 1410-1466) atfedilir.

CAMERA DEGLI SPOSI
(1465–1474), ANDREA MANTEGNA

Kuzey İtalya'da zamanın büyük sanatçılarından biri olan Mantegna (y. 1431-1506) meslek yaşamının büyük bölümünü, Mantua'nın hükümdarı Gonzaga ailesinin saray ressamı olarak geçirdi. Ludovico Gonzaga için yaptığı en büyük eseri, kentin Dük Sarayında şimdi Camera degli Sposi (Gelin Odası) denilen yerin fresk süslemesiydi. Fresklerde aileyi yücelten sahneler yer alır; en önemli kısmı, gökyüzüne açılıyormuş gibi görünen bir göz resminin yer aldığı tavandır. Küçültülen figürler bir korkuluğa yaslanıp aşağıdaki odaya bakıyorlar. Roma döneminden beri yanılsatıcı tavan resminin ilk örneği olan eser, özellikle Barok dönemde oldukça etkili oldu.

PORTINARI ALTAR PANOSU
(y.1475), HUGO VAN DER GOES

Çobanların tapınmasını tasvir eden bu üç-kanatlı altar panosu, güçlü Medici Ailesinin Bruges'deki temsilcisi Tommaso Portinari'nin Floransa'daki aile şapeli için yapıldı. Portinari ve ailesi yan panellerde aynı adlı azizlerle birlikte tasvir edilir. Resim, özellikle çoban figürlerindeki natüralizmiyle ve duygusal yoğunluğuyla dikkate değerdir. Yağlıboyaların kullanıldığı resmin, Floransalı ressamlar üzerindeki teknik etkisi büyük oldu.

AZİZE MERYEM ALTAR PANOSU
(1477–1489), VEIT STOSS

Gotik dönemde Alman heykelinin en karakteristik formu, ustaca natüralist oymayı teşvik eden, işlenmesi kolay ıhlamur ağacına oyulan çok-figürlü altar panosuydu. Alman heykeltıraş Veit Stoss'un (y. 1450-1533) yarattığı en görkemli altar panosu Polonya'da Kraków'dadır; Stoss 1477'de Nuremberg'den buraya taşınmıştı. Eserin yüksekliği 12 metredir; ana figürler doğal boyutundan çok daha büyüktür. Kocaman orta pano Meryem'in ölümünü ve göğe yükselişini tasvir eder; yan paneller ise, Meryem'in ve İsa'nın yaşamından sahneleri temsil eder. Bütün figürler natüralist renklerle boyalı ya da yaldızlıdır.

COLLEONI HEYKELİ
(1481–1496), ANDREA DEL VERROCCHIO

İtalyan ressam ve heykeltıraş Verrocchio (y. 1435-88) –stüdyosunda Leonardo da Vinci'yi yetiştiren– esas olarak Floransa'da dinsel konular üzerinde çalıştı; ama son yıllarını Venedik'te çalışıp, çağın en büyük dindışı şaheserlerinden birini yarattı – general Batrolomeo Celleoni'nin atlı heykeli. Verrocchio öldükten sonra tamamlanan heykelin, ünlü öncelinden, Donatello'nun Padua'daki *Gattamelata* heykelinden daha dinç bir hareket duygusu vardır

Genç Hans Holbein

Bavyera'da Augsburg'da doğan Hans Holbein (1497-1543), ressam Yaşlı Hans Holbein'in oğluydu ve meslek yaşamının ilk yıllarının çoğunu İsviçre'de Basel'de geçirdi. Basel'de Katolikler ile Protestanlar arasında sanat piyasasına zarar veren çatışma nedeniyle İngiltere'ye taşındı. Özellikle 1526-28'de ve tekrar 1532'den ölene kadar çalıştığı İngiltere'de yaptığı portreleriyle tanınan Holbein, kendi zamanının önde gelen sanatçıları arasında sayılır. Dinsel resim ve tezhip gibi alanlarda üstündü. Kral VIII. Henry'nin sarayının imgelerinden oluşan eşsiz bir dizi bıraktı; zamanın birçok soylusunun ve düşünürünün portresini yaptı.

Önemli eserleri

1521 *Ölü İsa'nın Mezardaki Cesedi*
1527 *Sir Thomas More*
1538 *Danimarkalı Christina*

ve kendisinden sonraki atlı anıtları köklü bir biçimde etkilemiştir.

FIRTINA
(Y.1505), GIORGIONE

Venedikli ressam Giorgione (y. 1477-1510) genç yaşta ölmesine rağmen, kendi zamanının en etkili sanatçılarından biri oldu. Büyük kamusal eserler yerine özel hamilere küçük ölçekli resimlerde uzmanlaştı; ruh halini iletmek için konuyu öznenin önüne alan ilk sanatçıydı. *Fırtına*, fırtınalı bir manzarada muammalı figürlerin –çocuk emziren bir kadın ve görünürde onlarla alakasız bir erkek– oldukça şiirsel bir tasviridir. Giorgione'nin çağdaşları özneden emin değildi; modern bilim insanları da resmin anlamı konusunda bir anlaşmaya varamamıştır.

VII. HENRY VE YORKLU ELIZABETH'İN MEZARI
(1512–1518), PIETRO TORRIGIANO

Floransalı heykeltıraş Torrigiano (1472-1528) kavgacı bir adamdı; öğrenciyken Michelangelo'nun burnunu kırdı ve sonunda bir İspanyol Engizisyon hapishanesini boyladı. Bu arada çeşitli ülkelerde çalıştı. VII. Henri ve Yorklu Elizabeth'in Mezarı, onun şaheseridir. Konusu, İngiltere'de Tudor yönetiminin temelini atan kral ile karısının gerçek boyutta altın yaldızlı tunç heykelleridir. Mezarın çok güzel Rönesans süslemesi vardır; ama Gotik üslup hâlâ çok dinçken, İngiltere'de fazla etkili olmadı.

ISENHEIM ALTAR PANOSU
(Y.1510–1515), MATTHIAS GRUNEWALD

Çok az Çarmıha Gerilme tasviri, trajik yoğunluk bakımından, Isenheim Altar Panosu'nun orta sahnesiyle boy ölçüşebilir. İsa acılar içinde kıvranır, elleri çarpılmış, arkasındaki gökyüzü kapkaradır. Altar panosu, şimdi Fransa sınırları içinde bulunan Alsace'taki Isenheim'da bir manastır hastanesi için yapıldı. İsa'nın acısı, hastalara ıstırap çekmekte yalnız olmadıklarını gösteriyordu. Grünewald (y. 1475-1528) kendi zamanının önde gelen Alman bir ressamıydı ama ölümünden sonra çabucak unutuldu ve ancak erken 20. yüzyılda, duygusal özgürlüğü özellikle izlenimcilere çekici gelince yeniden keşfedildi.

ELÇİLER
(1533), GENÇ HANS HOLBEIN

Karmaşık bir düşünce taşıtı olmanın yanı sıra, gerçekçi, doğal boyutunda bir portre becerisi de olan bu resim, kendi zamanının en çok tartışılan tablolarından biridir. İngiltere'deki Fransız elçi Jean de Dinteville ile arkadaşı Lavaur Piskoposu Georges de Selve'yi, yaşamın kısalığı, çağdaş olaylardaki uyumsuzluk ve hengame ile Hıristiyan inancın sunduğu umutla ilgili simgesel anlamlarla dolu nesnelerle birlikte tasvir eder. "Sıkıştırılmış" bir kafatası da içerir – açıkça görülmesi için doğru açıdan bakılması gereken bozuk bir şekil.

VENÜS, CUPID, AHMAKLIK VE ZAMAN
(Y.1545), BRONZINO

Floransalı ressam Bronzino'nun (1503-72) eseri, canlı renkleri ve teatral efektleriyle en gelişmiş haliyle maniyerist üslubun örneğidir. Çok sayıda dinsel resim yaptı; dindışı eserlerde –esas olarak Floransa'nın hükümdarı Cosimo de' Medici'nin ailesinin ve saray mensuplarının portrelerinde– çok daha iyiydi. Eserin adının anlamı çok tartışılmıştır; ama güçlü, dondurucu erotizmi kuşku götürmez.

MASUMLAR ÇEŞMESİ KABARTMALARI
(1547–1549), JEAN GOUJON

Fransız heykeltıraş Jean Goujon (y. 1510-68) birçok kraliyet siparişi aldı; bunlardan biri de, Kral II. Henry'nin 1549'da Paris'e zaferle girişi anısına inşa edilen Masumlar Çeşmesi'nin süslenmesi. Goujon altı tane alçak kabartma su perisi figürü yarattı. Uzun formları İtalyan maniyerizmin etkisini gösterir; ama tamı tamına Fransız olan klasik bir vakarı ve inceliği de vardır.

MERCURIUS
(Y.1565), GIAMBOLOGNA

Flaman asıllı ama neredeyse bütün meslek yaşamını Floransa'da geçiren Giambologna (1529-1608) geç 16. yüzyılın bütün Avrupa'ya ün salan en büyük heykeltıraşlarından biriydi. Ünü, stüdyosunda çok sayıda üretilen çalışma heykelcikleriyle –büyük ölçekli heykellerin küçültülmüş versiyonları ya da özgün küçük kompozisyonlar– yayıldı. Roma mitolojisinde tanrıların elçisinin bir tasviri olan süper kıvrak ve zarif *Mercurius*, Giambologna'nın bu şekilde yayılan en popüler eseriydi. Figürün topuklarında kanatları, asası ve şapkası vardır ve bir ayağı kalkıktır. Boyu yaklaşık 180 santimetre olan orjinali 1565 civarına tarihlenir; ama ondan sonra yüzyıllarca kopyaları yapıldı.

LEVI'NİN EVİNDE ŞÖLEN
(1573), PAOLO VERONESE

Bu büyük, gösterişli tuval, bir sanatsal lisans savunmasını öne çıkarmasıyla ünlüdür. Son Akşam Yemeği'nin bir tasviri olarak bir Venedik kilisesi için resmi yaptıktan sonra, Paolo Veronese, Engizisyonun huzuruna çağrıldı ve köpekler, soytarılar ve sarhoşlar da dahil, bir sürü yakışıksız ayrıntıyı resme soktuğu için saygısızlıkla suçlandı. Veronese'ye eserde değişiklikler yapması emredildi ama o, daha az ağırbaşlı bir Kitab-ı Mukaddes yemeğini temsil edecek şekilde resmin yalnızca adını değiştirerek meseleyi halletti.

İSA'NIN GİYSİLERİNİN ÇIKARILMASI
(1577–1579), EL GRECO

İsa'nın çarmıha gerilmeden önce giysilerinden soyulması konusu, sanatta oldukça nadirdir; ama bu resmin asıldığı yer –Toledo Katedralinin tören giysileri odası– için uygundur. El Greco'nun İspanya'ya yerleştikten sonra ürettiği ilk eserlerden biridir ve Yunan sanatçının ikinci ülkesinde nasıl gelişip kendi zamanının en güçlü ve özgün ressamlarından biri olduğunu gösterir. Uzun formları İtalyan maniyerizmine bir şeyler borçludur ama eserinin coşkulu duygusu derinden kişiseldir.

SON AKŞAM YEMEĞİ
(1592–1594), TINTORETTO

16. yüzyılda yaşayan Venedikli büyük ressamların sonuncusu Tintoretto (8 y. 1518-94), muazzam meslek yaşamını bu göz kamaştıran Son Akşam Yemeği tasviriyle bitirdi. Bu konuyu ele alan eserler geleneksel olarak masayı resim düzlemine paralel, dengeli ve simetrik gösterdikleri halde; burada masa diyagonal olarak resmin gerisine itilip, maniyerizme özgü bir dinamizm ve asimetri yaratılır. Vakur, karanlık sahne iki kaynakla aydınlatılıp –bir fener ve İsa'nın halesi– dram ve mistisizm yaratılır. Yukarıda dönen uhrevi melekler manevi boyutu daha da güçlendirir. Tintoretto'nun ünü öldükten sonra azaldı ama 19. yüzyılda yeniden canlanıp, İngiliz eleştirmen John Ruskin'in şahsında belagatli bir destekçi buldu.

El Greco

İspanyol sanat tarihinin ilk ünlü şahsiyeti El Greco 1541 civarında Yunan adası Girit'te doğdu ve 1576'da İspanya'ya yerleşmeden önce Venedik'te ve Roma'da birkaç yıl geçirdi. Gerçek adı Domenikos Theotokopoulos'tu ama İspanya'da telaffuz zorluğundan kaçınmak için El Greco (Yunan) ya da El Greigo olarak tanındı. Esas olarak dindar bir ressamdı ve eserlerinin duygusal yoğunluğu, Karşı-Reformasyon döneminde ikinci ülkesindeki ruhani hararete çok uygundu. Aynı zamanda kusursuz bir portre ressamıydı. El Greco genelde Toledo'da çalıştı ve 1614'te orada öldü.

Önemli eserleri

1586–88 *Kont Orgaz'ın Gömülmesi*
Y.1600 *Tacirleri Tapınaktan Kovan İsa*
Y.1610 *Toledo Manzarası*

BAROKTA
YENİ-KLA

AN

SİSİZME

1610–11 — **Rubens'in altar panosu** *Çarmıhın Kaldırılması*, İtalya'dan Antwerp'e döndükten sonra ilk büyük başarısıdır.

1624–33 — Roma'da Aziz Petrus Bazilikası'nda **Bernini**, yüksek altarın üstünde duran Barok üsluplu büyük tunç bir sayvan olan *Baldacchino*'yu yaratır.

y. 1635–40 — **Philippe de Champaigne** Fransa kralı XIII. Louis'nin güçlü başvaizi Kardinal Richelieu'nün birçok portresini yapar.

1642 — Amsterdam'da **Rembrandt**, Felemenk sanatında en ünlü grup portresi olan *Gece Nöbeti*'ni tamamlar.

1656 — Madrid'de **Velázquez**, kraliyet sarayının grup portresi *Las Meninas*'ı (Nedimeler) tamamlar.

y. 1662–68 — **Charles Le Brun**'ün *Büyük İskender'in Babil'e Muzaffer Girişi*, XIV. Louis'ye pohpohlayıcı saygı sunar.

1675–83 — Versailles Sarayının bahçe heykelleri arasında, **François Girardon**'un *Kış*'ı da vardır.

1688–94 — Roma'da Sant'Ignazio'da **Andrea Pozzo'nun tavan freski** Barok süslemenin en görkemli örneklerinden biridir.

17. yüzyılın başında, İtalya, Rönesans boyunca olduğu gibi, görsel sanatlarda Avrupa'ya öncülük etti ve din, bin yıldan fazla bir süredir olduğu gibi, resim ve heykelde hâlâ egemen konuydu. Ne var ki, yüzyılın sonuna gelindiğinde durum değişmişti. Paris, sanatsal yeniliğin baş merkezi olarak Roma'ya meydan okumaya başlamıştı ve pek çok ülkede hâlâ merkezi bir rol oynamasına rağmen, artık manzara ve portre de dahil, genişleyen bir dindışı temalar yelpazesiyle yarışmaktaydı. Fransa 18. yüzyılda, özellikle teatral üslubuyla İtalyan etkisinden kopuşa öncülük eden Jean-Antoine Watteau'yla sanatsal önderliğini pekiştirdi.

Roma egemenliği

1600'de Roma bütün Avrupa çapında sanatçılar için bir çekim merkeziydi. Caravaggio memleketi Kuzey İtalya'dan Roma'ya geldi ve yarattığı devrimci üslup –dramatik aydınlatmayı dünyevi gerçeklikle harmanlama– Roma'da çalışan ya da araştırma yapan yabancı sanatçılarca özümsendi ve daha sonra kendi ülkelerine taşındı. 17. yüzyılın ilk çeyreğinde bu üslubun bütün Avrupa'da olağanüstü bir etkisi oldu ve bazı yerlerde 1650'lere kadar sürdü.

Flaman sanatçı Peter Paul Rubens gelişim yıllarının bir kısmını Roma'da geçirdi ve memleketi Antwerp'e yalnızca üslupla ilgili öğeleri değil, yağlıboya taslak teknik yeniliğini de götürdü. 17. yüzyılın en ünlü iki Fransız ressamı, Nicolas Poussin ve Claude Lorrain, olgunluk dönemlerinin tamamını Roma'da geçirdi ve ideal manzara resminin –iki yüzyıl boyunca çok popüler olan bir resim tipi– önde gelen savunucularıydı. Heykelde Gian Lorenzo Bernini o kadar egemen bir şahsiyetti ki, oldukça duygusal Barok üslubu yalnızca Roma'ya değil, bütün İtalya'ya egemen oldu ve diğer Katolik ülkelerde de hissedildi.

Klasisizme dönüş

Bernini'nin etkisi 18. yüzyıla kadar devam etti ama Aydınlanma'nın –bütün Avrupa'ya yayılan felsefi bir hareket– rasyonalizmiyle birlikte bir ters tepki geldi. Eski Roma ve Yunanistan sanatına yeniden gösterilen ilgi, en güzel ifadesini Roma'da Antonio Canova'nın heykelinde bulan yeni-klasik harekete yol açtı. Bununla birlikte o sırada İtalya güncel başarılarıyla değil geçmişiyle ünlüydü; zengin gençlerin ülkeye uzun süreli kültürel ziya-

1708–13
Kendi zamanının önde gelen İtalyan heykeltıraşı **Camillo Rusconi**, Roma'da Lateran Bazilikası için dört tane masif mermer havari yontar.

1721–32
Toledo Katedralinde **Narsico Tomé**, *Transparente* olarak bilinen göz kamaştırıcı bir altar panosu-şapel yaratır.

1743
Uluslararası ölçekte başarılı İsviçreli ressam **Jean-Étienne Liotard**, pastel bir şaheser olan *Çikolata Kız*'ı yaratır.

c.1750
Thomas Gainsborough en güzel erken eserlerinden birini, *Bay ve Bayan Andrews*'i yapar.

1761
Roma'da Villa Albani'de **Anton Raphael Mengs** tavan freskini, yeni-klasisizmin öncü eseri *Parnassus*'u yapar.

1778
Çağın en büyük portre heykeltıraşı **Jean-Antoine Houdon**, filozof Voltaire'in ilk portresinin üretir.

1785
Paris Salonunda **Jacques-Louis David**, önde gelen yeni-klasik ressam olduğunu kanıtlayan *Horatius Kardeşlerin Yemini*'ni sergiler.

1795
William Blake, Kitabı Mukaddes öyküsünün tamamen kişisel bir yorumu olan monotip *Âdem'i Yaratan Elohim*'i üretir.

retler yaparak eğitimlerini tamamladığı Büyük Tur modasına ilham veriyordu. Canaletto ve Piranesi, bu turist piyasasının ihtiyacını karşılayan sanatçılar arasındaydı.

İtalya'nın ötesi

İspanya ve Felemenk Cumhuriyeti 17. yüzyılda sanatın altın çağını yaşadı ve 18. yüzyılda Britanya dünya işlerindeki önemli konumuna uygun olarak öne çıktı. Almanya da, Otuz Yıl Savaşının yıkımından yavaş yavaş kurtuldukça sanatta bir canlanma yaşadı; yine de 18. yüzyılda Almanya'da üretilen en etkileyici resimler İtalyan bir sanatçıya aittir – Tiepolo'nun Würzburg'daki ihtişamlı süslemeleri.

İspanya'da, resimde ve daha fazlasıyla heykelde din hâlâ çok büyük farkla ağırlıklı konuydu. Oldukça gerçekçi boyalı ağaç heykeller, ülke sanatının en ayırıcı özelliklerinden biriydi; Karşı-Reformasyon Kilisesinin, sanatçıların sıradan erkek ve kadının tanımlayabileceği imgeler üreterek Katolik inancı teşvik etmeleri gerektiğine dair ısrarını canlı bir biçimde örnekliyorlardı. Bununla birlikte Madrid'de kraliyet sarayında dindışı sanat tipleri de gelişti: Çağın en büyük İspanyol sanatçısı Diego Velázquez öncelikle bir portre ressamıydı ve o da çağdaş tarih resminin üstün şaheserlerinden birini üretti.

İspanya koyu Katolik olduğu halde, Felemenk Cumhuriyeti ağırlıklı olarak Protestandı ve din, Felemenk sanatında küçük bir rol oynadı. Burada ressamlar, yeni bağımsız ülkelerinde ve kendi başarılarında gururu ifade eden eserler arayan orta sınıf müşterilere bir dizi konuyu tasvir ettiler – portreler, manzaralar, gündelik yaşamdan sahneler ve benzeri. Britanya sanatında da, özellikle William Hogarth'ın toplumsal yergilerinde ve Derby'li Joseph Wright'ın bilimsel sahnelerinde, böyle bir konu genişlemesi görülür. ■

KARANLIK BANA IŞIK VERDİ

EMMAUS'TA YEMEK (1601), MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO



KISACA

YAKLAŞIM
Tenebrizm

ÖNCE
Erken 16. yüzyıl Leonardo da Vinci resimde ışık-gölge kullanımını yerleştirir.

SONRA
y. 1620-30 Matthias Stom, Gerrit van Honthorst ve Hendrick ter Brugghen de dahil, Katolik Utrecht'ten çok sayıda Felemenk sanatçı, Caravaggio'nun eserlerinden çok etkilenir.

1640'lar Fransız sanatçı Georges de La Tour tenebrizm denemeleri yapar: *Magdalen Tüten Alevle* (y. 1640) ve *Marangoz Aziz Yusuf*'u (1642), son derece güçlü bir ışıldak etkisi yaratmak için karanlık bir arka plana karşı mum ışığının kullanılması bakımından özellikle çarpıcıdır.

İtalyanca *tenebroso* ("kasvetli" anlamına gelen) sözcüğünden gelen "tenebrizm" terimi, bir resimde genel ton koyuluğunu tarif etmek için kullanılır. Resimde bir derinlik ve aydınlanma duygusu yaratmak için keskin aydınlık ve karanlık karşıtlıklarıyla gölge düşürülür.

Caravaggio tenebrizmin mucidi olmamasına rağmen, tenebrist resimleri çok etkili olduğu için terim özellikle onunla ilişkilendirilir. Erken biyografi yazarlarından Giovanni Pietro Bellori, eserlerinin karakterini 1672'de çok iyi tarif etmiştir: "...figürlerini hiçbir zaman gün ışığına çıkarmadı; kapalı bir odanın koyu kahverengi atmosferine yerleştirir, güçlü bir aydınlık ve karanlık karşıtlığıyla güç katmak için vücutların ana bölümlerine dikey inen yüksek bir ışık kullanıp, diğer bölümleri gölgede bırakır."

Ayrıca bakınız: *Kutsal Teslis* 108–11 ▪ *Merhametli İsa* 172–75 ▪ *Azize Teresa'nın Vecdi* 182–83 ▪ *Holofernes'i Öldüren Yudit* 222

Kanlı canlı figürler

Emmaus'ta Yemek'te dirilen İsa onu tanımayan iki çömezine kimliğini açıklarken, hancı grubun üzerinde durur. Caravaggio'nun kesin ışık yönü, figürleri arka plan üzerinde güçlü bir biçimde öne çıkarır; hırpani giysilerinde ve atak, teatral hareketlerinde olduğu gibi gerçekçi ayrıntıyla fiziksel varlıkları daha dolaysızlaştırılır.

Figürler geleneksel dinsel sanatın idealleştirilmiş varlıkları değil, gerçek dünyadan kanlı canlı insan gibi görünürler. Caravaggio'nun bazı çağdaşları, kutsal figürleri bu şekilde tasvir etmekle saygısızlık ettiğini düşündü; bazıları da, bilinen figürlerin yeni bir yolla tasvir edilmesine şaşırdı ve eseri, 17. yüzyılın ilk çeyreğinde muazzam etkili oldu. Birçok sanatçı Caravaggio'nun tekniklerini taklit etmeye kalkıştı ama pek çoğu onun üslubunu ya kabalaştırıp ya da tatlılaştırıp, ihtişamını ve duygusal derinliğini yakalayamadı. Yine de birkaç değerli varisi oldu; en başta da çağın en büyük kadın ressamı Artemisia Gentileschi ve gece ışığını kullanmada olağanüstü duyarlı olan Georges de La Tour. ▪



Michelangelo Merisi da Caravaggio

Michelangelo Merisi 1571'de Milano'da doğdu ama adını aldığı Caravaggio kasabasında büyüdü. Milano'da eğitim gördükten sonra 1592 civarında Roma'ya taşındı ve kısa ömrünün geri kalan kısmının çoğunu orada geçirdi. Başlangıçta koleksiyonculara erotik eserler yaptı ama yüzyılın başında ciddi dinsel eserlere yoğunlaştı. Altar panoları alkışlarla ve itirazlarla karşılandı ve o zamanın hakkında en çok konuşulan sanatçısı oldu – kısmen şiddetli kişisel yaşamından ötürü. 1606'da bir tartışma sırasında bir adamı öldürdükten sonra Roma'dan kaçtı. Sonraki dört yılda Napoli'de, Malta'da ve Sicilya'da çalıştı. Caravaggio 1610'da "sefil ve terk edilmiş" durumda hummadan öldü.

Önemli eserleri

y. 1598 *Bacchus*
1600–01 *Aziz Pavlus'un Hıristiyan Oluşu*
1603–06 *Loretto Madonnası*
1608 *Aziz Vaftizci Yahya'nın Başının Kesilmesi*

HALK RESİMLE YA DA BAŞKA TEMSİLLERLE EĞİTİLİR

MERHAMETLİ İSA (1603–1606), JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS



KISACA

YAKLAŞIM
Karşı-Reformasyon sanatı

ÖNCE
1563 Trento Konsili'nin 25. ve son oturumu, dinde sanatın rolünü tartışır.

y. 1590-1630 Bologna Okulu –o sırada İtalyan resminin merkezi– zoraki maniyerist resim üslubunu reddeder ve yeni Katolik ideallere uygun daha fazla ifade açıklığını amaçlar.

SONRA
Erken 17. yüzyıl Peter Paul Rubens ve Anthony van Dyck gibi Katolik Flaman sanatçılar dikkate değer büyük dinsel eserler üretir.

1649 Francisco Pacheco'nun *Resim Sanatı* kitabı yayımlanır. Karşı-Reformasyon ikonografisi üzerine önemli bir bilgi kaynağıdır.

16. yüzyılın ortasından itibaren Roma Katolik Kilisesi, Alman teolog Martin Luther 1517'de Reformasyonu başlatınca yaygınlaşmaya başlayan Protestanlığa karşı koymak için güç toplama mücadelesi veriyordu. Bu diriliş Karşı-Reformasyon olarak bilinir ve politikaları Trento Konsili'nde –1545'ten 1563'e kadar Kuzey İtalya'da Trento'da toplanan Kilise yetkililerinin 25 toplantısı– kararlaştırıldı. Son toplantıda, ibadette sanatın rolü de tartışıldı. Hem resim hem de heykel inancı desteklemenin etkili aracı olarak kabul edildi: İsa'nın ve azizlerin imgeleri müminlerin kalbine ve zihnine hitap edebilir, onları

Ayrıca bakınız: Gero Çarmıhı 66–67 ▪ Cloisters Haçı 100–01 ▪ *Kutsal Teslis* 108–11 ▪ Isenheim Altar Panosu 164 ▪ *Emmaus'ta Yemek* 170–71 ▪ *Los Venerables'in Günahsız Doğumu* 223



Merhametli İsa'nın acı dolu yüzü aşağıda diz çöküp dua eden bir günahkâra bakacak, İsa'ya yakın olmak müminde güçlü duygular uyandıracaktı.

"Tanrı'ya tapmayı ve onu sevmeyi, dindar olmayı" teşvik edebilirdi.

Konsilin sanatla ilgili açıklamaları geneldi; ama hemen peşinden, nasıl uygulamaya koyulması gerektiğini ayrıntısıyla açıklayan yazılar sel gibi aktı (çoğu sanatçılar tarafından değil, teologlar tarafından yazılan). Bologna Başpiskoposu Gabriele Paleotti'nin *Kutsal ve Dindışı İmgeler Üzerine Konuşma* kitabı, bu tipte başlıca kitaplardan biriydi. Paleotti, "kiliselerde her gün görülen ve zihni aydınlatmak yerine... çelecek ve karıştıracak kadar bulanık ve muğlak olan" resimleri lanetledi. Onun yerine, "düşüncelerini berrak bir biçimde açıklamayı... anlaşılabilir ve açıkça görülebilir kılmayı bilen sanatçıları övdü. Gerçekçi ve kolay anlaşılabilir imgeler arzusu, tekniğin ve formun çoğu kez konudan daha önemli sayıldığı, bir bakıma yapay maniyerist üslubun yerini alan Barok sanatın ortaya çıktığı arka planın bir parçasıydı.

Bütün Avrupa'da Katolik dogma, Karşı-Reformasyon sanatının en gözde konularını belirledi. İsa'nın ıstırabı, havari Petrus'un nedameti, Meryem'e müjde ve kutsama tasvirleri teşvik edilirken, bazı sanatçılar –Paolo Veronese ve Michelangelo da dahil– dinsel sahnelerin "dinsiz" resimlerini yaptıkları için kilise tarafından sansürlendi.

Dindar İspanya'da usta ressam Diego Velázquez, inananların duyularına hitap edecek şekilde tasarlanan Barok üsluplu dinsel eserler yarattı. Yine İspanya'da Karşı-Reformasyon, büyük ölçekli çok-renkli heykellerde ifade buldu. Bu yontular için tercih edilen malzeme tunç ya da taş değil, ağaçtı. Bazen ağaç boyanmadan bırakılırdı (özellikle sömürgelerden getirilen güzel damarlıysa), ama çoğu kez natüralist renklerle boyanırdı; bazen, örneğin cam gözler, fildişi dişler ve kaş için insan saçı kullanılarak gerçekçi efekt güçlendirilirdi.

> Kutsal imgeler, içten hissettiğimiz saygıya dıştan ifade vermeye yardım eder.
> **Francisco Pacheco**



Trento Konsili (1545-63) Katolik öğretiyi ve pratikleri berraklaştırmaya çalıştı. Bu resim, 1553'te Trento Katedralinde yapılan 23. oturumunu gösterir.

Bir nedamet eseri

Bu sanat biçiminin en büyük ustası, çağdaşlarınca *"el dios de la madera"* (ağacın tanrısı) olarak tanınan Juan Martínez Montañés'ti. *Merhametli İsa* Montañés'in en ünlü eseridir – yalnızca mükemmel kalitesinden ötürü değil, kökeniyle ilgili günümüze ulaşan ve Karşı-Reformasyon idealleriyle ilgili içgörüler sunan belgelerden ötürü de ünlüdür.

Merhametli İsa, Carmona (Seville yakınlarında bir kasaba) başdiyakozu Mateo Vásquez de Leca tarafından, günahlarının kefareti olarak sipariş edildi. Yaşam tarzını değiştirmesine neden olan bir rüya görene kadar, sefih bir yaşam sürdüğü, fahişelerle düşüp kalktığı söylenir. O rüyada, peşine düştüğü bir kadın örtüsünü kaldırıp, bir iskelet olduğunu göstermiş. Başdiyakozun siparişi, heykeltıraşın çalışma koşullarını kesin bir biçimde saptar. Vázquez de Leca şunu yazmış: "İsa, ölmeden önceki anda, canlı, başı sağa eğilmiş, ayakları dibinde dua eden birine seslenip, onun için ıstırap çektiğini söylüyormuş gibi bakacak. Bu yüzden gözlerinde ve yüzünde belli bir sertlik olmalı ve gözleri tamamen açık olmalıdır."

Montañés, başdiyakozun talimatlarını sadakatle ve duyarlılıkla yerine getirdi. İsa'nın bedenini ve yüzünü gerçekçilikle yorumlayıp, anatomiyi ne kadar ayrıntılı incelediğini gösterdi: Kas sistemi ile göğüs kafesi, diz ve ayak gibi ayrıntılar inandırıcıdır. Ama Montañés, İspanyol çağdaşlarından bazılarının aksine, gerçekçiliği ve duygusal kanıyı, bir vakar ve itidal duygusuyla yumuşattı: İsa figürü, çarmıha asılı gibi görünmek yerine, önünde süzülüyormuş gibi görünür. Heykelin biraz uyumsuz gibi görünen tek bölümü, peştamaldır: Ayrıntılı kıvrımları, kendi başına ustalığı gösterir – eserinin maniyerist izler taşıdığının bir göstergesi.



Montañés'in heykeli *Tövbekâr Aziz Dominik* (1605), gerçekçiliği ve dramı ustaca sergiler. İzleyenle doğrudan duygusal bir bağ kurmak istiyordu.

Kuralları belirleme

Heykeli Montañés'in kendisi boyamadı –sanatçılar loncası, bu işlerin yalnızca vasıflı bir usta ressam tarafından yapılmasını emrediyordu. Bunda (ve Montañés'in diğer birçok eserinde de) ressam, Montañés'in arkadaşı Francisco Pacheco'ydu. Dindar bir sanatçı olarak tanınan Pacheco, 1618'de, İspanya'da Katolik Ortodoksluğu korumak için kurulan Engizisyon tarafından Sevilla'da "kutsal resimlerin denetçisi" olarak atandı. Bu atama ona, Kilisenin onayladığı görüşler sunmalarını ve müminleri yanlış yola sürükleyecek konulardan sakınmalarını sağlamak için kentteki ressam arkadaşlarının eserlerini sansürleme yetkisi veriyordu.



Francisco de Zurbarán'ın Aziz Luka'yı bir paletle gösteren *Çarmıhta İsa'nın Önünde Bir Ressam Olarak Aziz Luka*'sı (Y. 1650), bazılarınca dindarlığı ateşlemede sanatın rolüne bir gönderme olduğu düşünülür.

Pacheco yıllarca, resmin teorisini ve pratiğini ele alan özlü bir kitap üzerinde çalıştı ve öldükten beş yıl sonra, 1649'da yayımlandı. *Resim Sanatı* başlıklı kitap, 17. yüzyıl İspanya'sında çıkarılan, teorik ve teknik konuların yanı sıra tarihsel konuları da ele alan en büyük ve en önemli sanat incelemesidir. Kitap, Pacheco'nun Karşı-

Reformasyon ideallerine verdiği desteği gösterir. Resim sanatını öncelikle Roma Katolik inancını savunmanın ve yaymanın bir aracı olarak niteler ve Çarmıha Gerilme de dahil, yerleşik konuların nasıl temsil edilmesi ve edilmemesi gerektiğine ilişkin ayrıntılı açıklamalar sunar.

İspanya'nın ötesi

Karşı-Reformasyon, Avrupa'nın Katolik kalbinde yaratıcılığa itici güç verdi. Aziz Petrus Bazilikasına ve Cizvitlerin ana kilisesi Gesu Kilisesine yapılan eklemeler, tıpkı Bernini ve Caravaggio'nun resim ve heykelde yaptığı gibi, mimariye Barok üslubu getirdi. Hıristiyan misyonerler, özellikle Cizvitler, ikonografiyi Amerika'daki sömürgelere taşıdı; yerli dinsel geleneklerle harmanlanan bu sanat, Guadalupe'li Bakire –Meksika'da bir sömürge kültü doğuran, Trento Konsilinin değerlerini yeni diyarlara aktaran kara-derili bir Bakire Meryem görüşü– gibi görüngülere yol açtı. ■

Karşı-Reformasyon sanatının temel özelikleri

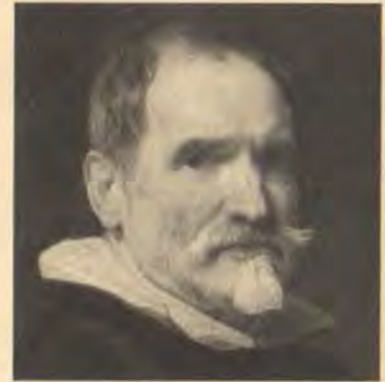
Karşı-Reformasyon sanatının kurallarını Kilise belirler

Berraklık
Sanat eserleri **kolay anlaşılır** olmalıdır. **Alegori** ve soyut düşünceler yasak değildir ama **anlaşılabilir** olmalıdır.

Gerçekçilik
Sanatçı **aslına uygunluğu amaçlamalı**, İsa'nın Çilesinin ya da azizlerin şehitliğinin **acımasızlığını göstermeye** istekli olmalıdır.

Tevazu
Gereksiz çıplaklıktan sakınılmalıdır; manevi hakikat ve ahlaki iyileşme, **estetik hazdan** öncelikli olmalıdır.

Duygusallık
Sanatçı izleyiciyi, temsil edilen kutsal figürlerle **empati kurmaya**, **acılarını** ya da **mutluluklarını paylaşmaya** teşvik etmeyi amaçlamalıdır.



Juan Martínez Montañés

Juan Martinez Montañés 1568'de Alcalá la Real'de doğdu. Yakındaki Granada kentinde yetişti ama meslek yaşamının neredeyse tamamını Sevilla'da geçirdi; kısmen İspanya'nın Amerika'yla kârlı ticaretinin ana limanı olduğu için Sevilla Avrupa'nın önemli bir kültür merkezi ve en fazla gelişen kentlerinden biriydi. Montañés'in atölyesi, Sevilla'daki siparişler dışında, İspanya'nın diğer yerlerinde ve sömürgelerde de dinsel mekânlar için heykeller üretti. Olasılıkla bir kralın heykelinin başı için model olarak İtalya'ya gönderilmek üzere üretilen IV. Felipe'nin bir portresi (kayıp) hariç, Montañés'in bütün eserleri dinseldi. Montañés kendi zamanının en büyük İspanyol heykeltıraşı kabul edildi ve eserleri geniş bir alanı etkiledi. 1649'da Sevilla'da öldü.

Önemli eserleri

1597 *St. Christopher*
1610 *St. Ignatius Loyola*
1628 *Günahsız Doğum*
1634 *St. Bruno*

NE KADAR BÜYÜK OLURSA OLSUN BİR TASARIMI ÜSTLENME CESARETİNDEN ASLA YOKSUN OLMADIM

BİR ASLAN AVI **(c.1615), PETER PAUL RUBENS**



KISACA

YAKLAŞIM
Yağlıboya taslak

ÖNCE
y. 1530 Maniyerist İtalyan ressam Polidoro da Caravaggio, bir resmi planlamanın bir aracı olarak yağlıboya taslak kullanan ilk sanatçılardan biridir.

y. 1610 Rubens, bilinen ilk yağlıboya taslaklarından biri olan *Bir Gencin Başı*'nı yapar.

SONRA
1732 İtalyan ressam Sebastiano Ricci, "taslak bitmiş eserdir... altar panosu kopyadır" diye yazar.

1888 John Constable'ın otuz tane yağlıboya taslağı, sanatçının kızı Isabel tarafından Londra'da Victoria ve Albert Müzesine verilir.

1944 Britanyalı ressam Francis Bacon, figüratif yağlıboya eserlerine "taslaklar" der.

Flaman sanatçı Peter Paul Rubens İtalya'da geçirdiği zaman süresince (1600-08), kendini ülkenin kültürüne ve yaşam tarzına kaptırdı. Teknik bir İtalyan yeniliği –yağlıboya taslak– sanatının merkezi bir özelliği olacak ölçüde benimsedi. Başka hiçbir sanatçı, yağlıboya taslak şeklinde bu kadar zengin bir eser külliyatı üretmedi.

Yağlıboya taslaklar genellikle, daha büyük bir eser için hazırlık çalışmaları olarak, hızlı fırça işiyle yapılan küçük resimlerdir. Rubens büyük resimleri üzerinde çalışırken izlediği yöntem, kompozisyonun yağlıboya bir taslağını yapmaktı; bu taslak, çeşitli ayrıntıların çizimleriyle birlikte, oldukça eğitimli bir asistanlar ekibi için kılavuzdu. Ekip, resmin temelini yaptıktan sonra, Rubens işi üstlenip eseri bitirirdi.

Ayrıca bakınız: Asur aslan avı kabartmaları 34–35 ▪ Meryem ve Çocuk İsa, Azize Anna İle Birlikte için taslaklar 124–27 ▪ *Watson ve Köpekbalığı* 225 ▪ *Beyaz At* 278

Zindelik ve akıcılık

Bir Aslan Avı taslağı, Rubens'in bilinen en eski av sahnelerinden biridir – av resmi, avcılığı yalnızca bir spor olarak değil ayrıcalıklı statülerinin bir simgesi olarak da gören aristokrat patronların çok sevdiği bir resim tipiydi. Bütünüyle bu taslağa dayandığı bilinen bitmiş bir resim yoktur; ama birçok motifi (bir aslan tarafından atından aşağı çekilen binici gibi) başka eserlerde görülür. Avın olağanüstü enerjisini ve şiddetini –ve dehşetini– yakalayan, dinamik, sıkı örgülü kompozisyon, Rubens'in üslubunun zindeliğini ve elinin, ahşap panel üzerinde seken ve titreyen fırçasının üstün akıcılığını gösterir.

Rubens'ten sonra birçok ressam, hazırlık çalışmalarının bir parçası olarak yağlıboya taslaklar yapmaya başladı. Çok geçmeden bu tür taslaklara kendi başlarına değer verilmeye başlandı. Örneğin İtalyan ressam Luca Giordano, koleksiyonculara ve başka isteyenlere taslaklarının kopyalarını yaptı. Bununla birlikte, yağlıboya taslağın en dikkate değer gelişimi, İngiliz manzara ressamı John Constable'dan geldi. 1819'da, *Saman Arabası* gibi ünlü eserleri de dahil, en iddialı resimleri için tam boy yağlıboya taslaklar yapmaya başladı. Bu deneme çalışmalarından, Constable sağken kimsenin haberi yoktu; ama fırçasının özgürlüğü, modern beğeniye çekici gelmiştir. Aynı şey, Rubens'in, bitmiş eserlerinin aksine, her dokunuşta ustanın elinin görüldüğü yağlıboya taslakları için de geçerlidir. ▪

> Rubens'in yapımları... bir özgürlük ve savurganlıkla birlikte akıyor gibi görünür.
>
> **Joshua Reynolds**
> ***A Journey to Flanders and Holland*, 1797**



Peter Paul Rubens

Peter Paul Rubens 1577'de Westphalia'da (bugün Almanya'nın bir parçası) doğdu. Aşağı Ülkeler'de, Antwerp'te yetişti; ama gerçek sanat eğitimini, İtalya'da geçirdiği yedi yılda aldı. Antwerp'e dönünce, Kuzey Avrupa'nın önde gelen sanatçısı olarak konumu pekişti ve Avrupa'nın her tarafında önde gelen patronlara resim yaptı. Rubens diplomat olarak da çalıştı, İngiltere ve İspanya kralları tarafından şövalye ilan edildi.

Önemli eserleri

y.1609 *Honeysuckle Bower*
1614 *İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi*
1629–30 *Barış ve Savaş*

MAĞLUBUN YİĞİTLİĞİ, GALİBİN ŞANINI OLUŞTURUR

BREDA'NIN TESLİM OLMASI (1634–1635), DIEGO VELÁZQUEZ



KISACA

YAKLAŞIM
Sanatta güncel tarih

ÖNCE
Y. 1440-50 Floransalı sanatçı Paolo Uccello, 1432'de Floransa ile Siena arasındaki bir savaşı tasvir eden *San Romano Savaşı*'nı yapar.

1627 Velázquez 1609'un bir olayını tasvir eden ilk tarihsel eseri *Moriscoların Sürülmesi*'ni yapar.

SONRA
1808 Fransız sanatçı Antoine-Jean Gros'un yaptığı *Napoléon Eylau*'da, Napoléon savaşları sırasında Doğu Prusya'daki bir muharebeden sonra Nopeléon'u tasvir eder.

1824 İngiliz sanatçı J. M. W. Turner, IV. George'un görevlendirmesiyle, Trafalgar Savaşından (1805) bir sahnenin resmini yapar.

Sanatta güncel tarih tasvirleri esas olarak güçlü erkeklerin (ve bazen kadınların) yaptıklarını yüceltmekle ve gelecek kuşaklara haklı göstermekle ilgilenmiştir. İnsan tarihinin değişmez bir özelliği olagelen savaş, sürekli tekrarlayan bir konudur. Örneğin Eski Roma'da imparator Traianus ve Marcus Aurelius anısına büyük sütunlar dikildi, askeri zaferlerini süsleyen heykellerle süslendi; ortaçağdan günümüze kalan en dikkate değer sanat eserlerinden biri, Normandiyalı William'ın 1066'da İngiltere'yi fethini tasvir eden *Bayeux Duvar Halısı*'dır.

Rönesans'ta savaş sahnelerinin resimleri, çoğu kez, büyük

Ayrıca bakınız: Marcus Aurelius 48–49 ▪ Traianus Sütunu 57 ▪ Bayeux Duvar Halısı 74–75 ▪ *Watson ve Köpekbalığı* 225 ▪ *Napoléon Eylau'da* 278 ▪ *Petrograd Savunması* 338–39



***Jülich'te Zafer*'de** (1622-25) Rubens, Marie de' Medici'yi yüceltmek ve askeri bir başarıyı kutladığına işaret etmek için alegorik figürler kullanır.

yapıların iç planlarının parçasını oluşturmak üzere sipariş edilirdi. 1503-04'te Leonardo da Vinci ve Michelangelo, Palazzo Vecchio (Floransa'daki hükümet merkezi) için bir savaşı tasvir eden büyük bir resim yapmaya başladı; ama ikisi de eserini tamamlayamadı. İspanya donanmasının 1588'de İngiltere'deki yenilgisi... Londra'da Lordlar Kamarası için 10 muhteşem duvar halısıyla abideleştirildi.

Mitoloji üzerinden tarih

Bu tür sahnelerde yer alanları, çoğu kez alegorik aygıtlar eşliğinde, sanki mitolojiden bir olaya karışmışlar gibi göstermek yaygındı. Bu yaklaşımın önde gelen temsilcisi, Peter Paul Rubens'ti; özellikle Marie de' Medici'nin (Fransa kralı XIII. Louis'nin annesi) yaşamı üzerine, 1622-25'te Paris'teki konutu Luxembourg Sarayı için yapılan 25 tabloluk dizide. Marie'nin siyasal yaşamı sönüktü ve ömrünü sürgünde tamamladı; ama Rubens onu şanlı bir kraliçe modeli olarak tasvir eder. Örneğin *Jülich'te Zafer*'de (tıpkı *Breda'nın Teslim Olması* gibi bir kentin ele geçirilmesini kutlar) Marie, muhteşem bir küheylana binmiş, tanrıça Athena'yla ilişkilendirilene benzer bir miğfer takmış, zaferi temsil eden bir figür (başına bir defne tacı takmak üzere) ile ünü temsil eden bir figürün (övgülerini duyuran) eşliğinde gösterilir.

Rubens'in güncel tarihi gösterişli tasvir etme şekli, bir sonraki yüzyıla kadar Avrupa sanatının ana akımının bir parçası olarak kaldı. Daha sonra nüfuzlu Fransız Akademisinin saptadığı tür hiyerarşisinde, kahramanca ya da alegorik tarih resmi, en yüksek türdü. Yine de, Diego Velázquez, *Breda'nın Teslim Olması*'nda, Rubens'ten kökten farklı bir yaklaşım benimser.

Bir ulusun gururu

Breda'nın Teslim Olması, IV. Felipe döneminde İspanya'nın askeri başarılarını kutlayan 12 büyük resimden biriydi; temsil edilen olaylar, 1622'den 1633'e kadar gerçekleşti. Resimler kralın yeni sarayı Buen Ritiro için –özel olarak ana tören salonu Salón de Reinos ("Krallıklar Salonu") için– tasarlandı.

16. yüzyılın ortasında İspanya gücünün ve itibarının doruğundaydı; İtalya'nın ve Kuzey Avrupa'nın büyük bir bölümünün yanı sıra, Amerika'da geniş sömürgeleri de yönetiyordu. Ama 1621'de Felipe tahta çıktığı sırada ülke ciddi bir gerileme içindeydi. Buna rağmen İspanya, sanatta 1680'e kadar süren bir altın çağ yaşıyordu. Velázquez'in resminin amacı, kralı

Diego Velázquez



Diego Velázquez 1599'da Sevilla'da doğdu. 1618'de kızıyla evlendiği sanatçı Francisco Pacheco'dan ders aldı. Velyázquez 1623'te, Kral V. Felipe'nin bir portresini yaptıktan sonra Madrid'e yerleşti. Felipe'nin gözde sanatçısı oldu ve ömrünün geri kalan kısmında bu konuda rakipsiz oldu. Felipe, onu itibarlı ama resim yapma zamanını sınırlayan idari görevlere atadı.

Velázquez esas olarak bir portre ressamı (özellikle kraliyet ailesinin ve sarayın) olarak çalıştı; arada bir dinsel ve başka konulu resimler de yaptı. 1660'ta Madrid'de öldü.

Önemli eserleri

y. 1620 *Sevilla'da Su Satıcısı*
1630 *Vulcanus'un Dövülmesi*
1649-50 *Papa X. Innocentus*
y. 1656 *Las Meninas*



José Leonardo'nun *Jülich'in Teslim Edilmesi* (1635), Felemenk kalesi Jülich'in İspanyollar tarafından ele geçirilmesine işaret eder. Teslimin tasviri, Velázquez'inkinden daha gelenekseldi.

yüceltmek ve ülkenin solan imajını desteklemekti.

Breda'nın Teslim Olması dizideki diğer resimlerden kesinlikle üstün olmasına rağmen, önemli bir karakteristiği onlarla paylaşır: Hepsi olayları az çok natüralist bir biçimde tasvir eder; figürler normal giysiler giyer ve gerçekte olabilecek gibi davranırlar. O sırada bu, güncel tarihi temsil etmeye sıra dışı bir yaklaşımdı.

Yapmacıksız bir üslup

Breda, Hollanda'da bugünkü Belçika sınırına yakın bir kenttir. Felemenk'in İspanya'ya karşı bağımsızlık mücadelesinde önemli bir rol oynadı; birkaç kez kaybedilip tekrar ele geçirildi. Velázquez'in resmi Felemenklilerin kenti, savunmadakileri açlıktan ölümün eşiğine getiren 10 aylık bir kuşatmadan sonra 5 Haziran 1625'te İspanyollara teslim etmesini kutlar.

Breda valisi Nassau'lu Justin, kentin anahtarını muzaffer İspanyol general Ambrogio Spinola'ya verirken gösterilir. Solda, üstü başı çamur içinde dağınık bir grup Felemenkli asker, sağda düzgün sıralı İspanyol askerlerle karşıtlık oluşturur. Askerlerin azimli mızrakları, resme İspanyolca popüler adını kazandırdı: *Las Lanzas* ("Mızraklar"). Figürlerin arkasında, fethedilen kentten yükselen dumanlarla geniş bir manzara vardır.

Velázquez, sahneyi olağanüstü bir güç ve inançla tasvir eder. Galiplerin ve mağlupların yüzleri, değişik duyguları ve tepkileri ileten grafik portrelerdir; iki at, muhteşem hayvan çalışmalarıdır ve ön plandan en uzak noktaya kadar ortam, ışık ve atmosferle aşılıdır. Komutanların karşılaşması unutulmaz ölçüde dokunaklıdır; zarif Spinola, eline kibarca Justin'in omzuna koyar –yaşlı bir asker diğerini teselli eder. Burada görülen görsel ihtişam ve psikolojik içgörüyle karşılaştırıldığında, dizideki diğer 11 resmin (dokuz İspanyol sanatçı arasında paylaşılan) en iyisi bile, oldukça basmakalıp görünür.

Bilgi kaynakları

Breda'daki olayların Velázquez versiyonu ikna edicidir ve birçok edebi ve resimsel kaynaktan yararlanan büyük bir imgelem başarısıdır. Breda'nın ele geçirilmesi çeşitli yollarla abideleştirildi: resimler ve oymabaskılar (Fransız sanatçı Jacques Callot'nun panoramik asit-yedirme baskısı da dahil); Spinola'nın vaizi Herman Hugo'nun görgü tanıklığı; çağın en büyük İspanyol yazarlarından biri olan Pedro Calderón de la Barca'nın bir oyunu. Velázquez'in resmini şekillendirirken bu eserlerden yararlanmış olması olasıdır.

Ele geçirilen bir kentin anahtarının teslimi, kuşatma tasvirlerinde yerleşik bir gelenekti; ama Breda'da böyle bir olay olmadı. Geleneksel olarak mağlup komutan, bir atın sırtında duran galip

> "Bir kahramanın ölümünü, epik bir temsil olmaksızın tasvir etmenin bir yolu yoktu."
>
> **Benjamin West**
>
> ***The Farington Diary* içinde, 1806–07**

generalin önünde diz çökmüş gösterilirdi. Aslında, Salón de Reinos dizisinde yer alan başka bir resimde Spinola o şekilde gösterilir – José Leonardo'nun *Jülich'in Teslim Edilmesi*. *Breda Kuşatması* oyununda Calderón bu geleneği kırıp, Spinola'yı Justin'den anahtarları teslim almadan önce attan indirdi ve Velázquez de, bu ayrıntıda onu izledi.

Spinola mertliğiyle ünlüydü (Felemenklilerin teslim koşulları dikkate değer ölçüde cömertti); bu yüzden gösterilen buluşma harfiyen doğru olmamasına rağmen, şiirsel olarak doğrudur. Eserin yapıldığı sırada her iki komutan da ölüydü; ama Spinola'nın portresi, sanatçının kişisel deneyimine dayanmaktaydı. Velázquez İtalya'yı iki kez ziyaret etti ve bunların ilkinde (1629-31) ünlü generalle birlikte yola çıktı ve yolculuk sırasında onunla tanışmış olabilir.

Tarihte natüralizm

Velázquez'in pek çok resmi gibi *Breda'nın Teslim Olması* da İspanyol kraliyet koleksiyonundaydı ve genel olarak dünyada fazla bilinmiyordu. 1819'da Madrid'de Prado Müzesi açılınca, daha ulaşılabilir oldu. Müze kraliyet koleksiyonundan 331 resim sergiledi ve bunların 44'ü Velázquez'indi – *Breda'nın Teslimi* de dahil. Sanatçının dehası ilk kez kamuoyunca takdir edildi ve akışkan fırçası, diğer sanatçılar için bir esin kaynağı oldu.

Breda'nın Teslim Olması'ndan sonra 150 yıl boyunca tarih resmi, alegorik ve kahramanca tarzın natüralist tasvire ağır bastığı bir tür olarak kaldı; ama olayları daha gerçekçi tasvir etme tarzı giderek zemin kazandı. Britanya'da modern kostüm kullanan bir tarih resmi, ilk kez 1771'de bariz bir başarı kazandı. Bu eser, Benjamin West'in Kraliyet Akademisinde sergilendiğinde büyük alkış alan *General Wolfe'un Ölümü*'ydü. ■

Benjamin West'in *General Wolfe'un Ölümü*, İngiliz ve Fransız kuvvetlerinin çarpıştığı 1759 Quebec Savaşında tüfekle ağır yaralanan Britanyalı generali gösterir.



İLAHİ AŞK BUYSA, BEN BİLİYORUM

AZİZE TERESA'NIN VECDİ (1647–1652), GIANLORENZO BERNINI



KISACA

YAKLAŞIM
Mistisizm

ÖNCE
y.1500 Sandro Botticelli'nin *Mistik Çarmıha Gerilme*'si, tövbekâr Mecdelli Meryem'i önsezili rahip Girolamo Savanorola'nın ilham verdiği bir sahnede gösterir.

y.1520 Flaman ressam Yaşlı Jean Bellegambe'nin *Ruhların Mistik Yakınması*, Aşai Rabbani'yi, İsa'nın arındırıcı kanında fiziksel bir yıkanma deneyimi olarak tasvir eder.

1522–24 Loyola'lı Ignatius *Manevi Alıştırmalar*'ı, doğrudan bir Tanrı deneyimini teşvik eden meditasyonları, yazar.

SONRA
1757-1827 İngiliz sanatçı William Blake, kendi melek görüşlerini resmeder ve manevi kılavuzlardan esinlenir.

1866-1944 Wassily Kandisky'nin eserlerinin mistik ruh hali, sanatın manevi bir çapa işlevi görebileceği inancını yansıtır.

Fransız bilim insanı Charles de Brosses 1239-40'ta İtalya'ya yaptığı bir gezi sırasında her türlü kültürel konuya doyumsuz merakını gösterdi ve bunu nükteli mektuplarında tarif etti. Roma'da Santa Maria della Vittoria'nın Cornaro Şapelinde bulunan Bernini'nin Azize Terasa heykeliyle ilgili yorumu ünlüydü: "İlahi aşk buysa, ben biliyorum"; azizenin kendinden geçmiş hali, onun gözüne cinsel göründü. Yine de Bernini koyu dindar bir adamdı ve *Azize Teresa*'da, manevi bir deneyimi tutkuyla ve içtenlikle ifade eder.

Ayrıca bakınız: *Aziz Francesco dizisi* 86–89 ▪ *İsa'nın Adına Tapınma* 223 ▪ *Metanet* 224 ▪ *Yunan Köle* 249

> Keskisinin mermer yerine balmumu kestiğine inanılabilir.
>
> **Filippo Baldinucci**
> ***Life of Bernini*, 1682**

Sezgi ve coşkunluk

Ávila'lı *Azize Teresa* (1515-82), Aziz Juan de la Cruz'la birlikte Çıplak Ayaklı Karmelitler tarikatının eş kurucusu olan İspanyol bir rahibeydi. Bir mistikti – bilinen fiziksel ya da zihinsel süreçlerin ötesinde yollarla, sezgiyle, esrimeyle ya da ani içgörüyle Tanrı ile kişisel iletişim ya da birliktelik kurulabileceğine inanan kişi. Otobiyografisinde "ucu ateş olan uzun bir altın mızrak" taşıyan bir melekle karşılaşmayı anlatır. Bunu onun kalbine saplayacak gibiydi ve sanki "iç organlarımı parçalayıp, büyük bir Tanrı aşkıyla yanmaya bırakacaktı. Acı, beni inletecek kadar büyüktü... ama kurtulmak istemeyecek kadar da tatlıydı."

Çıplak Ayaklı Karmelitlere ait bir kilise olan Santa Maria della Vittoria'da bulunan heykelinde Bernini'nin tasvir ettiği olay budur. Bernini bu kadar tuhaf ve öznel bir deneyimi yekpare mermerde temsil etmeye kalkışmakla olağanüstü zor bir iş üstlendi; ama azizenin yüce ruh durumuna ilişkin bir duyguyu, kendinden geçmiş baygınlığıyla, dökümlü kumaşla ve dramatik dekorla iletmeyi başardı.

Azize Teresa çoğu kez Bernini'nin üstün şaheseri olarak görülür ama daha sonra yaptığı *Ludovica Albertoni*'de (1672-74, San Francesco a Ripa, Roma), mistik deneyim temsilinde daha da ileri gitti. Bu heykelin Ludovica'nın ölümünü gösterdiği söylendiği halde, daha önce cennetin kendisine tattırıldığına inandığı zaman hissettiği mutluluk durumunu tasvir ediyor gibi görünüyor.

Başka sanatçılar da mistik durumları tasvir etmeye çalıştı ve bazıları, eserleriyle kendi mistik deneyimlerini açıklamayı amaçladı. Herhalde bunların en önde geleni, melekleri gördüğünü iddia eden ve ölen kardeşinin ruhunun çalışmalarında kendisine yol gösterdiğine inanan İngiliz romantik şair ve sanatçı William Blake'ti. ▪



Bernini'nin heykelinden bir ayrıntı azizeyi gözleri kapalı ve ağzı açık gösterir; fiziksel ile ruhsalı harmanlayıp, ilahi bir neşe durumunu ifade eder.



Gianlorenzo Bernini

Gianlorenzo Bernini 1598'de Napoli'de doğdu ama çocukken Roma'ya taşındı ve ömrünün neredeyse tamamını orada geçirdi. Bir heykeltıraşın oğluydu ve erken yaşında mermer yontmada şaşırtıcı bir yetenek gösterdi. Gözde malzemesi mermerdi ama çok yönlü biriydi. 17. yüzyılın en büyük heykeltıraşı kabul edilmesinin dışında, aynı zamanda önde gelen bir mimar ve seçkin bir ressamdı (özel zevk olarak resim yapmasına rağmen). 25 yaşında Roma'nın en önde gelen sanatçısıydı; papaların ve kardinallerin sipariş ettiği heykelleriyle, çeşmeleriyle ve binalarıyla kentin görünümü üzerinde büyük bir etkisi oldu. 1665'te XIV. Louis için çalışmak üzere Paris'e gitti; ama Louvre'un doğu cephesi için hazırladığı tasarımlar reddedildi (ender başarısızlıklarından biri). Bernini 1680'de Roma'da öldü.

Önemli eserleri

1622–25 *Apollon ve Daphne*
1628–47 Papa VIII. Urbanus'un Mezarı
1648–51 *Dört Irmak Çeşmesi*
1665 XIV. Louis'nin Büstü

DOĞAM BENİ DÜZENLİ ŞEYLERİ ARAMAYA VE SEVMEYE MECBUR EDİYOR

TAŞ MERDİVENDEKİ KUTSAL AİLE (1648), NICOLAS POUSSIN



KISACA

YAKLAŞIM
Akademik sanat

ÖNCE
1563 İlk resmi sanat akademisi, Accademia del Disegno, Floransa'da I. Cosimo de' Medici tarafından kurulur.

1577 Roma'da Accademia di San Luca kurulur ama 1595'e kadar düzenli olarak çalışmaz.

SONRA
1666 Kral XIV. Louis Roma'da Fransız Akademisini kurar. İtibarlı Roma Ödülü'nü kazanan sanatçılar, masraflarını Fransız devleti karşılamak üzere Roma Akademisinde okuyabilir.

1768 Kral III. George Londra'da Kraliyet Sanat Akademisini kurar.

1860'lar Gustave Courbet gibi gerçekçi sanatçılar, katı, idealleştirilmiş üslubundan ve toplumsal kaygıları önemsememesinden ötürü akademik sanatı eleştirir.

1648'de, Nicolas Poussin'in *Taş Merdivendeki Kutsal Aile*'yi yaptığı yıl, Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi Paris'te kuruldu. Poussin olgunluk döneminin büyük bölümünü İtalya'da geçirmesine rağmen, akademinin kahramanı ve yol gösterici ışığı oldu. Resme oldukça entelektüel yaklaşımı –lakabı "filozof ressam"dı– sanatın öncelikle bir kendini ifade meselesi değil, öğretilebilen ve öğrenilebilen belirli düşünceleri ve yöntemleri olan bir rasyonel düşünce meselesi olduğu inancını kutsallaştırdı.

Avrupa'da akademilerin gelişmesi, başlangıçta, görsel sanatların statüsünü yükseltme mücadelesiyle ilişkiliydi. Ortaçağda resim ve heykel zanaat sayılmıştı. Rönesans'ta sanatçılar ellerinin yanı sıra zihinlerini de kullanarak çalıştıklarını vurgulamaya ve eserlerinin, müzik ve şiirle birlikte itibarlı sayılmayı hak ettiğini iddia etmeye başladılar. Leonardo da Vinci ve Michelangelo, bu hareketin en öne safındaydı: Floransa'da Michelangelo, ilk resmi sanat akademisi Accademia del Disegno'nun onursal başkanlarından biriydi.

Fransız Akademisi

Fransa'nın Kraliyet Akademisi, İtalya dışında kurulan ilk önemli sanat akademisiydi ve Avrupa'da en etkili akademi haline geldi. Kral XIV. Louis'nin kendisini ve ülkeyi yüceltmeye uygun ulusal bir sanat üslubu yaratma politikasının bir parçasını oluşturmaktaydı. Sanatta neyin iyi, neyin

Ayrıca bakınız: Santa Trinità *Madonnası* 101 ▪ Meryem ve Çocuk İsa Azize Anna'yla Birlikte 124–27 ▪ *Askanios'lu Manzara* 192–95 ▪ Avusturyalı Maria Christina'nın Mezarı 216–21 ▪ *Roma'nın Çöküşü* 250–51

"Ellerle değil, kafayla resim yapılır.
Michelangelo"

kötü olduğunun hakemi haline geldi ve sanatçıların eğitimini, tutkularını ve meslek yapılarını şekillendirme yöntemleri, diğer birçok akademide taklit edildi. 1800'e gelindiğinde Avrupa'da bu türden yüzden fazla kurum vardı.

Sanatta kesinlik

Poussin *Taş Merdivendeki Kutsal Aile*'yi, kraliyet av ustası, Fransız koleksiyoncu Nicolas Hennequin için yaptı. Poussin'i klasik asaletinin doruğunda gösterir – ciddi, berrak ve uyumlu. Üçgen formatlı figür gruplandırması, Raffaello gibi Yüksek Rönesans sanatçılarının etkisini yansıtır. Özenle hazırlanan kompozisyonuyla ve klasik mimari arka planıyla resim, akademinin ideallerinin kusursuz cisimleşmesidir.

Bir keresinde, resminde böyle bir berraklığı ve dengeyi nasıl başardığı sorulduğunda, Poussin şu yanıtı verdi: "Hiçbir şeyi ihmal etmedim." Çalışması yöntemli ve zahmetliydi; yalnızca hazırlık çizimlerini değil, kompozisyon ve ışıklandırmayı çalışabilecek şekilde hazırladığı küçük mum modelleri de gerektiriyordu. Her şey akla –mektuplarında sıkça geçen bir sözcük– göre formüle ediliyordu.

Poussin 18. ve 19. yüzyıllarda birçok Fransız sanatçıya esin vermeye devam etti. Örneğin Fransız post-izlenimci ressam Paul Cézanne, "Poussin'i doğa aracılığıyla yaşama döndürmek" istediğini söyler. Bununla birlikte, 19. yüzyılda akademiler, özellikle duyguyu ve bireyselliği vurgulayan bir hareket olan romantizmden sonra, ilerici sanatçılar arasında epeyce itibar kaybetti. İlk akademilerin çoğu hâlâ varlığını sürdürmektedir ve bazılarının mükemmel sanat okulları vardır; ama "akademik sanat" ifadesinin artık farklı çağrışımları vardır ve genellikle, kaygısızca geleneksel olan sanata işaret eder. ▪



Charles Le Brun, XIV. Louis'nin baş ressamıydı ve eksiksiz bir akademik sanatçıydı. İnsan duygularını doğru tasvir etmek için katı çizim teorileri geliştirdi.

Nicolas Poussin



Nicolas Poussin 1594'te Normandiya'da Les Andelys kasabasında ya da onun yakınında doğdu. Erken sanat kariyeri aksamalı oldu ve ancak 1624'te Roma'ya yerleştikten sonra yolunu buldu. Bir entelektüeldi ve yerleştiği yeni kentte, antik dünyaya duyduğu derin sevgiyi yansıtan asil bir resim üslubu geliştirdi. Küçük bir anlayışlı patronlar çevresine çalıştı ve sağlam bir ün kazandı. 1640'ta baskılara istemeyerek boyun eğdi ve Kral XIII. Louis için çalışmak üzere Fransa'ya döndü. Aldığı görkemli siparişler üslubuna uygun değildi ve 1642'de Roma'ya döndü. Son yıllarında neredeyse bir münzevi gibi yaşadı ama 1665'te Roma'da öldüğü sırada, kendi zamanının en büyük sanatçılarından biri olarak kabul ediliyordu.

Önemli eserleri

1626–28 *Germanicus'un Ölümü*
y.1640 *Arkadyalı Çobanlar*
1650 *Otoportre*
1660–64 *Mevsimler*

YAŞAM, BİZ YAŞLANDIKÇA YÜZLERİMİZE KAZINIR, ŞİDDETİMİZİ, AŞIRILIKLARIMIZI YA DA KİBARLIKLARIMIZI GÖSTERİR

İKİ ÇEMBERLİ OTOPORTRE
(Y. 1665), REMBRANDT



KISACA

YAKLAŞIM
Otoportre

ÖNCE
1484 Albrecht Dürer 12 ya da 13 yaşındayken zarif bir gümüş kalem çizim olan ilk otoportresini yapar; üzerindeki yazıda "aynadan kendimi çizdim" diyor.

y. 1490 İlk oymabaskı otoportre, Alman baskı ustası Israhel van Meckenem tarafından yapılır.

1664 Leopoldo de' Medici sanatçıların otoportrelerini toplamaya başlar. Öldükten sonra bu öncü koleksiyon, Floransa Uffizi Galerisindeki eşsiz otoportre sergisinin temelini oluşturur.

SONRA
1854–55 Gustave Courbet'nin *Ressamın Stüdyosu*, sanatçıyı bir yığın arkadaş ve alegorik figür arasında gösteren anıtsal bir tuvaldir.

Birçok büyük sanatçı kendi imgesini yaratmıştır ama Rembrandt, kendini irdelemenin kapsamı ve derinliği bakımından hepsinden üstündür. Resimlerinin yanı sıra çizimlerinde ve asit-yedirme baskılarında da, yaramaz gençlikten dirençli yaşlılığına kadar geliştiği şekliyle, meslek yaşamı boyunca kendini tasvir etti. Rembrandt'ın bilinen 40 kadar tablosu, 30 kadar asit-yedirme baskısu ve 10 kadar da çizim otoportresi vardır. Ayrıca bazen tarihsel ve dinsel resimlerinde ikincil figürler arasında kendisinin küçük bir benzerini de dahil etti.

Rembrandt'ın otoportre resimleri arasında, şaheser kabul edilen birkaç eser vardır ama 60 yaşındayken tamamlanan *İki Çemberli Otoportre*'ye (1665) daha fazla saygı gösterilir. Erken otoportrelerinde Rembrandt, kendini göz alıcı bir biçimde resmediyordu – bazen dramatik ışıkla ya da tuhaf kostümler içinde; burada sakin bir biçimde mesleğinin asaletini ortaya koyar. Bu eseri yaptığı sırada, çok fazla içedönük olmuştu. Karısını, üç çocuğunu ve metresini kaybetmenin acısını yaşamış ve iflas etmişti. Yine de, cepheden pozun güçlü yalınlığıyla, fırça işinin usta işi derinliğiyle ve yüz ifadesinin kararlı vakarıyla bir otorite duygusu iletilir. Gösterişçilikten tamamen yoksun olan Rembrandt, zaman ve trajedi tarafından hırpalanmış ama yenilmemiş gibi görünür.



Bir Kapakta Otoportre (1630)
Rembrandt'ı bir ifadeyi denerken gösterir: gözleri açık, ağzı açık, kaşları kalkık genç sanatçı, ürkmüş gibi görünüyor.

Rembrandt'ın bu resmi hangi koşullarda yaptığı bilinmiyor ve diğer otoportreleriyle ilgili de çağdaş bilgi yoktur. Neden bu kadar çok otoportre yaptığına ilişkin bir

Rembrandt



Rembrandt Harmenszoon van Rijn 1606'da Hollanda'da Leiden'de doğdu ve ömrünün ilk yıllarını orada geçirdikten sonra, 1631'de ya da 1632'de Amsterdam'a yerleşti. Orada çok geçmeden en çok aranan sanatçı ve portreci oldu ve bir öğretmen olarak da ünlendi. Bununla birlikte, orta yaşlarda kısmen kendi savurganlığından ötürü, kısmen müşterilerinden çok kendisini memnun etmek için resim yapmasından ve kısmen de İngiltere'yle savaş Felemenk ekonomisini kötü etkilediği için, mali durumu kötüleşti. 1656'da iflasını ilan etti ve ömrünün geri kalanında mütevazı koşullarda yaşadı. Bir sanatçı olarak saygı görmeye devam etti ve önemli siparişler aldı. Rembrandt 1669'da ölene kadar çalıştı; sanatı, resim ihtişamı ve duygu derinliği bakımından sonuna kadar gelişti.

Önemli eserleri

1632 *Dr. Nicolas Tulp'un Anatomi Dersi*
1642 *Gece Nöbeti*
y.1655 *Polonyalı Binici*
y.1668 *Savurgan Oğulun Dönüşü*

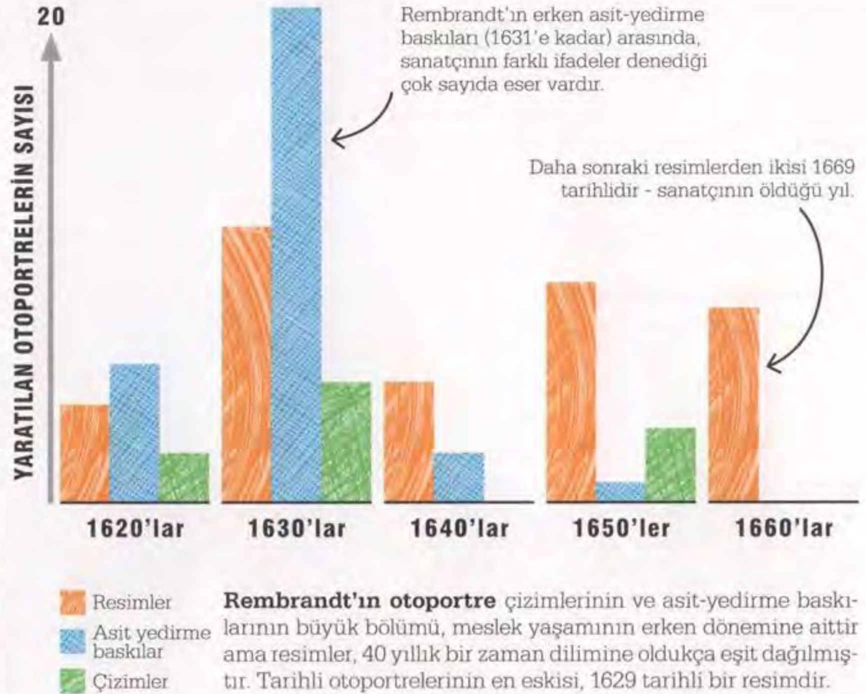
Ayrıca bakınız: *Arnolfini Portresi* 112–17 ▪ Cecilia Gonzaga madalyonu 120–21 ▪ *Mahşerin Dört Atlısı* 128–31 ▪ *XIV. Louis* 196–99 ▪ *Gülen Atlı* 222 ▪ *Kulağı Bandajlı Otoportre* 280

açıklama bırakmadı. Sağken eserlere kimin sahip olduğu da fazla bilinmiyor. 1633'te, kendi çağının en büyük sanat koleksiyoncularından biri olan İngiltere Kralı I. Charles'ın elinde bir tane vardı; ama bunun dışında hiçbir kayıt yoktur.

Yansıtmanın nedenleri

Modern yazarlar, Rembrandt'ın otoportre üretme nedenleri hakkında epeyce tahminde bulunmuştur. Eserleri, Rembrandt'ın yaşam yolculuğunu –fiziksel ve ahlaki– anlatan bir tür resimli otobiyografi olarak yorumlamak bir zamanlar yaygındı. Bu yaklaşım, şimdi duygusal ve tarih-dışı sayılmaktadır.

Daha bayağı bir şekilde, otoportrelerin en azından bir kısmını bir tanıtım biçimi olarak ürettiği de öne sürülmüştür. Esasında portre yaparak geçimini sağlıyordu ve otoportre örneklerini elinde tutarak, ne kadar iyi benzettiğini gösterebilirdi: Potansiyel müşteri, gerçek Rembrandt'ı resmedilen imgesiyle karşılaştırabilirdi.



Rembrandt'ın otoportre çizimlerinin ve asit-yedirme baskılarının büyük bölümü, meslek yaşamının erken dönemine aittir ama resimler, 40 yıllık bir zaman dilimine oldukça eşit dağılmıştır. Tarihli otoportrelerinin en eskisi, 1629 tarihli bir resimdir.

Rembrandt derin ve çok yönlü bir sanatçıydı; bu yüzden Rembrandt'ın bir tek neden yerine, değişik koşullarda farklı nedenlerle otoportreler üretmiş olması olası görünüyor. En eski otoportrelerin birçoğu, özellikle asit-yedirme baskılar, onu abartılı yüz ifadeleriyle gösterir ve o sırada, düşünceleri denemek için kendi özelliklerini kullandığından kuşku duyulamaz. Ondan önce ve sonra birçok sanatçı, aynı şeyi yapmıştır. Örneğin yoksullaşan Vincent van Gogh, 1888'de kardeşi Theo'ya yazdığı bir mektupta açıkladığı gibi, son yıllarında kendisini bedava bir model olarak kullandı: "Bir model olmayınca, kendimi model olarak kullanmak için bir ayna satın aldım." Devamında, kendisini başarıyla tasvir etmeyi becerebilirse, "diğer iyi ruhların –kadın ve erkek– başlarını da aynı şekilde resmedebileceğim" diyor.

Rembrandt'ın meslek yaşamının en müreffeh dönemine –1640 civarı– ait otoportrelerin bazılarında, haklı olarak başarısını kutluyor gibi görünür. Bu eserlerde, pahalı giyinmiştir ve bakımlıdır –özellikle birçok erken resmindeki hırpaniliğiyle karşılaştırıldığında– ve kendisini, büyük Rönesans üstatları Raffaello ve Tiziano'nun portrelerine bilinçli olarak saygı gösterecek şekilde sunar. Diğer otoportreler, rol üstlenen sanatçıyı tasvir eder. Rembrandt kendisini değişik biçimlerde, bir tavernada Savurgan Oğul olarak (karısı Saskia ile birlikte); elyazması ve kılıç sim-



***Sanatçının Portresi*'nde** (1889) Van Gogh, kendisini haşin ve kaygılı tasvir ediyor. Kız kardeşine şunları yazmış: "Bir fotoğrafçının elde ettiğinden daha derin bir benzerlik arıyorum."

Edvard Munch'un *Şarap Şişeli Otoportre*'si (1906), sanatçının içki alışkanlığına açık göndermeler yapar. Boş masalar, yalnızlık ve melankoli duygusuna katkıda bulunur.



geleriyle birlikte Aziz Pavlus olarak; ilkçağda "kırışık, komik yaşlı bir kadın"ı resmederken gülmekten öldüğü söylenen Yunan sanatçı Zeuksis olarak gösterir.

Kendini resmetmek

Otoportre, elbette, Rembrandt'dan önce de biliniyordu. Eski Yunanistan'da birçok sanatçının kendi imgesini yarattığı kaydedilir ama bu eserler günümüze ulaşmamış. Ortaçağda Batı sanatı bunaltıcı ölçüde dine bağlıydı ve yapılan az sayıda portre de, Kilisenin yöneticileri ya da önderleri gibi ünlü ve güçlü insanların portreleriydi. Ayrı bir özellik olarak otoportre Rönesans'ta ortaya çıktı. Doğmasının bir nedeni teknikti: 15. yüzyılda cam teknolojisindeki gelişmeler ayna üretimini daha kolaylaştırdı ve pahalı olmalarına rağmen, sanatçılar alabiliyordu.



Bir nedeni de sosyolojik değişimdi: Sanatın konusu genişlemeye başladı ve portre, toplumsal merdivenin daha aşağısında da popülerleşmeye başladı. Başarılı bir tüccar kendisinin bir portresini sipariş edebilirdi ve aynı şekilde bir sanatçı, mesleğinden ve başarılarından duyduğu gururu otoportreyle ifade edebiliyordu.

Jan van Eyck'in *Bir Adamın Portresi*'nin, bir otoportre olduğuna inanılır – özellikle resmin konusunun giydiği kırmızı örtünün gevşek uçları, olasılıkla paletteki boyalardan uzak tutmak için başın üstünde bağlandığı için. Bu varsayım doğruysa, van Eyck'in eseri bu tipte en eski bağımsız resim olabilir. İki ya

Albrecht Dürer 1484'te otoportresini yaparken babasının kuyumcu dükkânında 12 ya da 13 yaşında bir çıraktı. Bir teknik ressam olarak becerisi, bu erken eserde açıkça görülmektedir.

da üç kuşak sonra Albrecht Dürer, yalıtık örnekler yerine bir otoportre dizisi (üç resim ile birçok çizim) yaratan ilk sanatçıydı.

Ego ve içebakış

Gösteriş ve kendini tanıtma, sanatçıların otoportre yapmalarının zorlayıcı nedenleriydi. Örneğin, Flaman Barok sanatçı Anthony van

> Rembrandt'ın resimlerindeki psikolojik hakikat, diğer sanatçıların ötesine geçer.
>
> **Kenneth Clark**
> ***Civilisation*, 1969**

Dyck kendisini birkaç kez resmetti, havalı, kültürlü ve çaba göstermeksizin zarif olarak tasvir etti, güzel görünmekten ve dünyevi başarıdan zevk aldı. Van Dyck'in otoportreleri, o zamanın anlatımlarının kişiliğiyle ilgili anlattıklarını doğrular: Biyografisini ilk yazanlardan biri, "tarzı, sıradan bir insanınkinden çok bir lordunkiydi" diye yazmış.

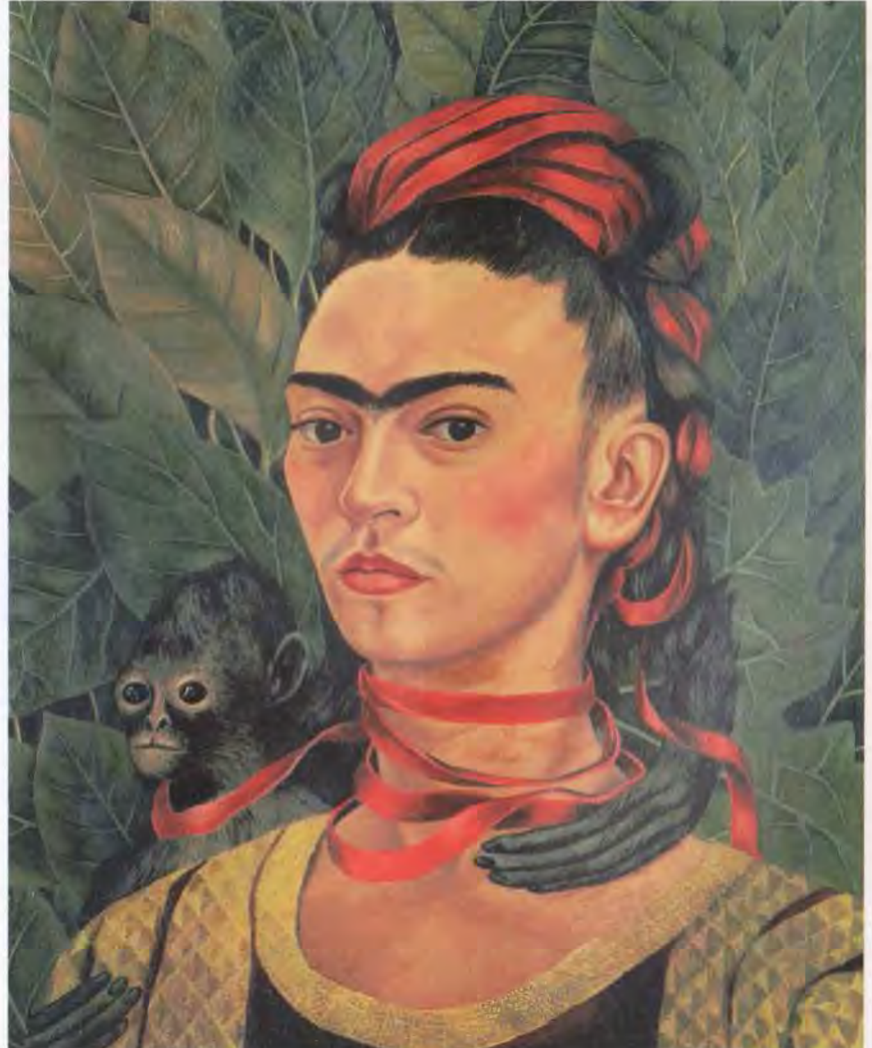
Diğer yanda Norveçli ressam Edvard Munch yaşlıyken bile olağanüstü yakışıklıydı; ama otoportrelerinde, görünüşünü sergilemek yerine daha çok duygularını incelemekle ilgilendi. Kaygılı içebakış, delikanlılığından yaşlılığına kadar 60 yıllık bir döneme yayılan otoportrelerinde görülen bir damardır. Rembrandt'ınkinden sonra, herhalde en güçlü ve dokunaklı otoportre dizisidir ve Rembrandt'ınki gibi çizimlerden, resimlerden ve baskı resimlerden oluşur.

İç duygular

20. yüzyılda, görece yeni fotoğraf görünüşü kaydetme işlevsel işini büyük ölçüde üstlenince, sanatçılar kişisel düşünceleri ve kaygıları araştırmak için otoportre kullanmaya başladı. Yeni sanatta otoportreye belki de en dikkate değer katkı, Meksikalı ressam Frida Kahlo'dan geldi. Bilinen 150 kadar resmi vardır ve bunların üçte birinden fazlası otoportredir. Bu otoportrelerde çarpıcı görünüşünü kayda geçirmenin yanı sıra, yaşamının fiziksel ve duygusal travmalarını da ifade eder.

Kahlo, 18 yaşında sakat kalmasına ve şiddetli ağrı çekmesine neden olan bir otobüs kazasından sonra resim yapmaya başladı. Ayrıca duygusal yaşamı da aşırılıklarla damgalıydı; Meksika'nın en ünlü ressamı Diego Rivera'yla evlendi, boşandı, bir daha evlendi ve sayısız aşk ilişkisi yaşadı. Otoportrelerinde gerçekçiliği, kâbus niteliğinde fanteziyi ve Meksika popüler sanatından etkileri özgürce karıştırır. Bunlar, büyük ıstırabın yaşam tutkusunu ezmesine izin vermediği için alkışlanan feminist bir kahraman olmasına yardımcı oldu.

Britanyalı sanatçı Marc Quinn'in *Benlik* projesi uç bir otoportre girişimidir; sanatçının dondurulmuş kanından yapılan başının dökümlerinden oluşur. 1991'den bu yana her beş yılda bir yeni bir versiyonunu yayıp, yüzünün zaman içindeki değişimini sergilemektedir. Özel soğutulmuş kabinlerde sergilenen ve elektrikler kesildiğinde eriyecek eserlerin, "yaşamın kırılganlığı"nı akla getirdiği söylenir. ■



Frida Kahlo, bir otobüs kazasından sonra çocuk sahibi olamadı ve otoportrelerine sıkça dahil ettiği evcil maymunlar, çoğu kez çocuk sureti olarak yorumlanır.

KALBİN SAKİN NEŞESİ

SILVIUS'UN GEYİĞİNİ VURAN ASKANIOS'LU MANZARA (1682), CLAUDE



KISACA

YAKLAŞIM
İdeal manzara

ÖNCE
MÖ 1. yüzyıl-MS y. 400 Manzara resmi Roma'da bir sanat formu olarak gelişir ama Roma İmparatorluğunun gerilemesiyle birlikte, gözden düşer.

y. 1635 Nicolas Poussin ve Claude, İspanya'da IV. Felipe'nin Madrid'deki yeni Buen Retiro Saray için manzara resimleri tedarik eden sanatçılar arasındadır.

SONRA
1800 Fransız sanatçı Pierre-Henri de Valenciennes'in *Pratik Perspektifin Öğeleri* kitabı, "tarihsel manzara" resimleri yaratmada doğanın incelenmesini teşvik eder.

1969 Claude'un eserlerinin ilk büyük sergisi, Newcastle'da açılır; eserleri tekrar gün ışığına çıkar.

Ayrıca bakınız: *Karda Avcılar* 154–59 ▪ *Taş Merdivendeki Kutsal Aile* 184–85 ▪ *Mısır'a Kaçış* 222 ▪ *Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin* 238–39



İngiltere'de 18. yüzyıla ait Stourhead Estate'teki pitoresk bahçelerin, Claude'un resimlerinde görülenleri andıran manzaralar yaratmak için tasarlandığı düşünülür.

Claude'un Avrupa'nın en ünlü ve en fazla hayranlık duyulan manzara ressamı olarak ünü, ömrünün ötesine uzanıp 18. ve 19. yüzyıla kadar ulaştı. Onun resimleri, ideal (ya da klasik) manzara olarak bilinen bir sanat dalına aittir. Bu tür resimlerde doğa sakin, açık seçik bir tarzda tasvir edilir; kusurlar düzeltilir ve manzaranın öğeleri uyumlu bir biçimde düzenlenip, dingin ve asil bir görüş yaratılır.

Claude'un rüya benzeri resmi *Silvius'un Geyiğini Vuran Askanios'lu Manzara*, konusunu Vergilius'un epik şiiri *Aeneis*'ten (MÖ 29-19) alır. Resim, Romalıların efsanevi atası Aeneas'ın oğlu Askanios'un, yerel bir kralın çobanının kızı Silvius'un gözde geyiğini vurmasını tasvir eder. Geyiğin vurulması, Aeneas'ın sonunda Roma İmparatorluğunun merkezi olan toprakları kazanmasıyla sonuçlanan bir savaşın kıvılcımını çakar.

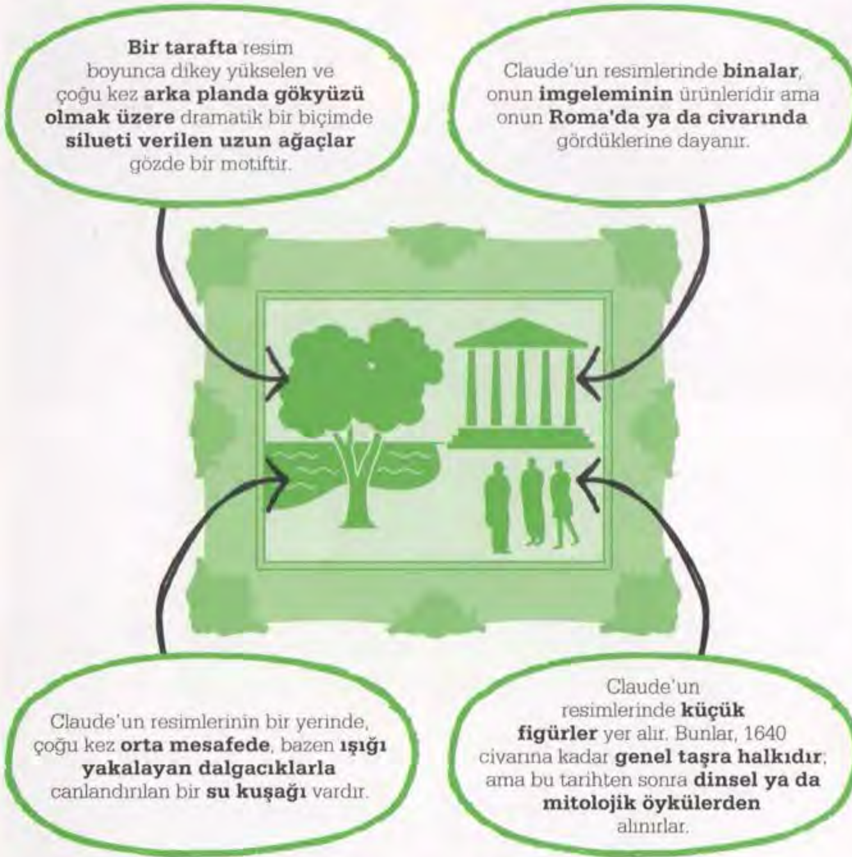
Manzara resmine, Claude'un Askanios resminde olduğu gibi, edebiyattan, klasik mitolojiden ya da Kitab-ı Mukaddes'ten alınan öykülere ve karakterlere oldukça oturaklı dekorlar sağlanarak ahlaki ağırlık ve entelektüel saygınlık kazandırılırdı. Bu tür bağlantılar, manzara resmi türünün yalnızca çekici süsleme değil, düşünce ileten bir araç da olabileceğini doğrulamaktaydı.

Manzara sanatı

Claude 1620'lerde mesleğine başladığında manzara resmi görece yeniydi; ama bu tür, 17. yüzyıl Avrupa'sında iki karşıt çizgide oldukça hızlı gelişti. Kuzey Avrupa'da ve özellikle Felemenk Cumhuriyetinde natüralist bir yaklaşım tercih edildi: Sanatçılar "gerçek dünya"yı aslına uygun temsil eden ya da en azından bu konuda güçlü bir duygu ileten sahneler resmetmeye çalıştılar. Claude'un çalışma yaşamının çoğunu geçirdiği İtalya'da ideal manzara egemen tipti. İdeal manzara tipi, 1603 civarında Kardinal Pietro Aldobrandini'nin Annibale Carracci'den istediği altı resme kadar geri götürülebilir. Bu resimlerin her biri, bir Kitabı Mukaddes olayını bir manzaranın içinde tasvir eder. Resimler, kardinalin Roma'daki aile sarayında bir şapeli süslemek içindi ve esas olarak Annibale'nin asistanları tarafından yapıldı. Ama eserlerden biri –

> Bizi kır manzaralarının ve periler ülkesinin dinginliğine götürür.
> **Joshua Reynolds**
> ***Discourses on the Fine Arts*, 1786**

Claude resimlerinde benzer motifleri sürekli kullanır; ama kompozisyonlarında onları değişik şekilde birleştirip, farklı armoniler yaratırdı.



Mısır'a Kaçış– Annibale'nin kendi elinden ideal manzaranın ilk örneğidir. Kutsal Ailenin, görkemli alaya idilik bir arka plan oluşturan haşmetli, vakur bir manzaradan geçişini gösterir.

O sırada manzara, resim konuları sıralamasında oldukça aşağıdaydı. Kitab-ı Mukaddes'ten ya da diğer ciddi edebi kaynaklardan alınan yüce olaylarla uğraşan kahraman figürleri gösteren "tarih resmi" entelektüel açıdan en iddialısı ve teknik açıdan en zoru olduğu için, üstün resim tipi sayılmaktaydı.

Claude'unki gibi manzara resimleri, çoğu kez mitolojik ya da Kitab-ı Mukaddes öykülerine göndermelerde bulunurdu. Belirli bir öyküyü resmetmediklerinde bile, daha genel bir biçimde, eski Romalı yazarların en ünlüsü Vergilius'un pastoral şiirinde tasvir edilen idilik kır yaşamını akla getirirlerdi. Huzurun ve rahatın hüküm sürdüğü kayıp bir altın çağ düşüncesi, imgelemi pençesine aldı ve ideal manzara, bu düşüncenin ana aktarım kanallarından biri oldu.

Claude'un eserleri, yalnızca bu tür tınılardan ötürü değil, kaliteleri nedeniyle de zengin, eğitimli patronlara hitap ediyordu. Yalnızca toplumsal seçkinlerin alabildiği lüks ürünlerdi. Claude, çok pahalı lacivert boya (yarı değerli lapis lazuli taşından yapılırdı) da dahil, bulunabilir en iyi malzemeyi kullanan yavaş, titiz bir işçiydi. Genellikle yılda yalnızca birkaç resim yapardı ve eserlerine olan talep, arzın çok üstündeydi. 1665'te Sicilyalı soylu Don Antonio Ruffo, Claude'un bir resmini satın almaya çalıştı ve sanatçının temsilcisinden şu yanıtı aldı: "Ömür boyu dolu olduğu için, Claude'dan bir şey almak mümkün değil."

Claude'un patronları arasında üç papa, birçok kardinal, İspanya Kralı IV. Felipe ve *Silvius'un Geyiğini Vuran Askanios'lu Manzara*'yı sipariş eden Prens Lorenzo Onofrio Colonna gibi aristokratlar vardı. Colonna ailesi, Askanios'un soyundan geldiğini iddia ediyordu; bu konunun tercih edilmesinin nedeni de budur.

Uyumlu düzenlenmiş

Meslek yaşamı boyunca Claude, belli resim kaygılarına ve yöntemlerine sadık kaldı. Meslek yaşamının sonlarına doğru üslubu daha uçuk, neredeyse rüya benzeri olmasına rağmen, uyum ve denge her zaman birincil önemdeydi.

Askanios'lu Manzara'nın büyülü güzelliğine rağmen, resmin bir uğursuzluk havası vardır. Claude dışa dönük dramı nadiren tasvir eder; şiirsel dünyasının düzeninin,

> Dünyanın şimdiye kadar gördüğü en kusursuz manzara ressamı sayılmıştır.
>
> **John Constable**
> **Lecture at Hampstead, 1834**

insan eylemiyle bozulabileceğinin farkındadır. Gökteki ışık gök gürültülüdür ve ağaçları sallayan rüzgârın soğuk bir rüzgâr olduğunu hayal etmek kolaydır.

Claude, başka bir Fransız ideal manzara ressamı Nicolas Poussin'in arkadaşıydı. İkisi de bir asalet ve uyum anlayışını paylaşıyordu ama üslupları farklıydı. Poussin'in eserleri daha katı, sert ve geometrikti ve Claude'un olağanüstü ışık ve atmosfer duygusuna sahip değildi. Poussin'nin kayınbiraderi Gaspard Dughet'in resimleri ikisinin ortasındadır – Claude'unkinden daha fazla dünyevi, Poussin'inkinden daha az sert; üç sanatçı 19. yüzyıla kadar ideal manzara savunucularına ilham verdi.

Şöhret ve eleştirmenler

Claude "manzara ressamlarının prensi" olarak tanırdı ve şöhreti, 1750'den 1850'ye kadar olan dönemde, özellikle Britanya'da yüksekti. Claude'un yaşadığı İtalya'da Büyük Tur'a (kültürel Avrupa turu) çıkan genç aristokratlar onun resimlerini o kadar açgözlüce topladılar ki, en fazla Claude resmi Britanya koleksiyonlarında bulunmaktadır. Ne var ki, 19. yüzyılın ortasında, İngiliz eleştirmen John Ruskin tarafından, kendini tekrarladığı ve gerçek duygudan yoksun olduğu gerekçesiyle eleştirilince, şöhretinde çatlaklar görünmeye başladı. 1925'te başka bir İngiliz eleştirmen, Roger Fry, Claude'un "sahte kötü resim" ürettiğini iddia etti.

Yine de, sanatçının çok sayıda hayranı olmaya devam etti ve İkinci Dünya Savaşından sonra şöhreti bir canlanma yaşadı. Daha sonra Claude, birçok kitabın ve serginin konusu oldu ve manzara resmi tarihinde üstün şahsiyetlerden biri olarak eski konumuna geri döndü. ■



Gaspard Dughet'nin *Manzara'sı* (Y. 1655), ideal bir kır manzarasını gösterir. Dughet Fransız asıllı olmasına rağmen, İtalya'da yaşadı ve İtalya'nın manzara resmi geleneğinin bir parçasıydı.



Claude

Claude Gellée 1604 civarında Lorraine'de (o sırada bağımsız bir düklük, şimdi Kuzeydoğu Fransa'da) Chamagne köyünde doğdu. Doğum yerinden ötürü bazen Claude Lorraine olarak, ama genellikle yalnızca Claude olarak tanınır. 1618 civarında Roma'ya taşındı ve bir süre Napoli'de çalışıp Lorraine'e döndükten sonra, 1627'de kalıcı olarak oraya yerleşti. Sonraki on yılda İtalya'nın önde gelen ressamı olduğunu kanıtladı ve kısa sürede uluslararası şöhret oldu. Başarısına rağmen, mütevazı bir yaşam sürdü, kendini sanatına verdi. Zamanın biyografi yazarları canayakınlığına ve dürüstlüğüne tanıklık eder. Hiç evlenmedi ama 1653'te gayrimeşru bir kızı oldu; yaşlılığında kendisine kızı baktı. Epeyce sağlık sorunu yaşamasına rağmen, 1682'de ölene kadar azalmayan bir beceriyle çalıştı.

Önemli eserleri

1631 *Değirmen*
1641 *Azize Ursula'nın Ayrıldığı Liman*
1664 *Büyülü Şato*

HER SANTİMETRESİ BİR KRALDIR

XIV. LOUIS (1701), HYACINTHE RIGAUD



KISACA

YAKLAŞIM
Kral portresi

ÖNCE
1551 Tiziano'nun Prens Felipe (daha sonra İspanya kralı II. Felipe) portresi, prensi, yüzünü izleyiciye dönmüş, üççeyrek bir pozda zırh içinde gösterir.

y. 1635 Philippe de Champaigne'nin yaptığı bir XIII. Louis portresi kralı zırlar içinde, elleri belinde, zafer tacı takmış gösterir.

SONRA
y. 1789-1815 Francisco de Goya, İspanyol monarşisinin imgelerini üretir; şaşırtıcı bir biçimde bunların çoğu, kostümlerin ayrıntıları iyi gözlemlenmiş olmasına rağmen, pohpohlayıcı değildir.

2001 Lucian Freud'un yaptığı bir Kraliçe II. Elizabeth portresi, natüralist tasviriyle eleştirmenleri ikiye böler.

Fotoğraftan önceki zamanlarda, hükümdarların ve önde gelen aristokratların resimlerine sürekli talep vardı. Bu portreler kraliyet konutlarını süslemek, resmi ziyarette bulunan devlet başkanlarını etkilemek, diplomatik hediye olarak vermek ve kraliyet gözdelerine sunmak için kullanılırdı. Bu benzerleri yaratan saray ressamlarından, resmin konusunu pohpohlayan ve uygun bir haşmet izlenimi uyandıran, tanınabilir bir suret meydana getirmesi beklenirdi.

1643'ten 1715'e kadar Fransa'yı yöneten XIV. Louis için portre, Avrupa'nın en güçlü kralı olarak statüsünü büyütmeye yönelik ayrıntılı bir propaganda kampanyasının parçasıydı. Hükümdarlığı, kralların

Ayrıca bakınız: Tuzluk 152 ▪ *Genç Adam Güller Arasında* 160 ▪ *Taş Merdivendeki Kutsal Aile* 184–85 ▪ *Marat'nın Ölümü* 212–13 ▪ *Üç Konumda I. Charles'ın Başı* 223



Flaman ressam Anthony van Dycek'in *Charles Avda*'sı (1635), yönettiği manzarada kendinden emin duruşuyla İngiliz kralın üstünlük duygusunu iletir.

ilahi hakkı inancına dayanmaktaydı. Simge olarak güneşi seçen Louis mutlak güç kullandı, yetkisini kısıtlamaya yönelik anayasal girişimleri ezdi. 72 yıllık hükümdarlığı süresince Fransa kültürel bir altın çağ yaşadı; 1682'de açılışı yapılan Versailles'daki muhteşem sarayın inşası, bu çağın doruk noktasıydı. Hyacinthe Rigaud'nun tam takımlı Louis portresi, Güneş Kral döneminin mükemmel imgesidir; abartılı zenginliğin yanı sıra Fransız üstünlüğünün gücünü de iletir.

Kraliyet ihtişamı

Anıtsal tuval, 63 yaşındaki hükümdarı tam boy gösterir. XIV. Louis uzun boylu değildi ama duruşu öyle ki, izleyene yukarıdan bakıyor gibi görünür. Taç giyme kıyafetinin kıvrımlı kumaşına sarınmıştır; kakım kaplı ve kraliyet simgesi zambak baskılı kumaş, endamına epeyce katkıda bulunur. Kompozisyon, bir ideal krallık imgesi sunacak şekilde hesaplanır. Kralın yukarısında kabaran kırmızı perde bir tür örtü oluşturur; tacı, yanındaki taburenin üzerine konulur; kraliyet kılıcı belindedir ve elinde kraliyet asası vardır. Arkasındaki sütun, inceden inceye Roma imparatorlarının yönetimine işaret eden bir kabartmayla süslü bir kaideye dayanır.

Kralın mağrur ifadesi, sarkıklarla yumuşatılır; ama sanatçının kralı düzgün bacaklı ve balet pozunda göstermesinin dalkavukluktan başka bir şey olduğuna inanmak zordur – Louis, gençliğinde dans yeteneğiyle böbürlenirdi.

Rigaud'nun XIV. Louis portresi istenilen etkiyi yaratıp patronu memnun etti: Louis eseri, torunu İspanya kralı V. Felipe'ye hediye etmek için sipariş etmişti; ama o kadar çok beğendi ki kendine sakladı.

Üslubun sürekliliği

XIV. Louis'nin kompozisyonu, kral portresi türünün muhafazakârlığını gösterir. Eser birçok bakımdan, Flaman ressam Anthony van Dyck'in yaptığı I. Charles portresine benzer. Rigaud'nun kendisi de, daha önceki bir XIV. Louis portresi için neredeyse aynı pozu kullanmıştı. Tiziano'nun ve van Dyck'in abartısız zarafetine dikkate değer Barok bir heybet katan Rigaud, 18. yüzyıla kadar varlığını sürdüren bir üslupla devlet portesi sanatını kusursuzlaştırdı. ■

> *Devlet, benim.*
> **Louis XIV**
> **1655**

Hyacinthe Rigaud



1659'da Fransız kasabası Perpignan'da doğan Hyacinthe Rigaud, Montpellier'de yetiştikten sonra 1681'de Paris'e taşındı. Burada, Prusyalı aristokratlardan sipariş alan bir portre ressamı olarak pratiğini geliştirdi. Rigaud 1688'de Kral XIV. Louis'nin kardeşinin portresiyle ününü pekiştirdi ve Fransız sarayının önde gelen ressamı oldu. 1694'te yaptığı, muharebe meydanında bir savaş kahramanı olarak XIV. Louis portresi kralı o kadar memnun etti ki, 34 kopyası yapıldı. Rigaud Kraliyet Akademisine atandı ve orada ders verdi. 1743'te Paris'te öldü.

Önemli eserleri

1689 *Orleans Dükü II. Philippe*
1694 *Tam Teçhizatlı XIV. Louis'nin Portresi*
1700 *İspanya Kralı V. Felipe*
1708 *Cardinal de Bouillon*

BU TENSEL HAZ ARMAĞANINI MEMNUNİYETLE KABUL EDİYORUZ!

KYTHERA ADASINA YOLCULUK (1717), JEAN-ANTOINE WATTEAU



KISACA

YAKLAŞIM
Fête galante

ÖNCE
y. 1510-11 Venedikli ressam Giorgione'ye atfedilen *Pastoral Konser*, bir manzarada iki nü kadın ile iki müzisyeni canlandırır.

1633 Rubens'in *Aşk Bahçesi*, idilik bir bahçe ortamında flörtü ve eğlenceyi tasvir eder.

1700 Fransız oyun yazarı Florent Dancourt'un, Kythera'ya yolculuğu içeren oyunu *Les Trois Cousines*, sahnelenir.

SONRA
y. 1754-55 Jean-Honoré Fragonard, bir parkta bir kadın ile rakip talibi gösteren *Müzikal Yarışma*'yı yapar.

1863 Édouard Manet'nin *Kırda Yemek*'i, bir parkta iki kadın (biri nü) ile hayranlarını tasvir eder. Watteau gibi Manet de konularını teatral aydınlatır.

Fête galantes (aşk partileri) resimleri –18. yüzyıl Fransa'sında popüler– şiirsel park ortamlarında toplanıp flört eden, sohbet eden ya da müzik dinleyen insanları tasvir eder. Bu gamsız, küçük ölçekli resimler, Kral XV. Louis döneminde (1715-74 arası) egemen olan eğlence havasını yansıtıyordu. Rokoko üslubunun dekoratif öğelerini alıp, çoğu kez balo kostümleri içinde aristokratlarla birlikte aşk temalarına uyguladılar.

"*Féte galante*" terimi, 1712'de Fransız Kraliyet Resim ve Heykel Akademisinde, Jean-Antoine Watteau'nün bitmemiş *Kythera Adasına Yolculuk*'unu tarif etmek için uyduruldu. Watteau bu ilk versiyonu akademiye giriş eseri olarak sundu – eseri 1717'de tamamladı. Var olan hiçbir sanat kategorisine uymadığı için, kurumun sekreterliği esere "*une fête galante*" dedi.

Kutlama sanatı

Watteau'nün resmi akademinin kategorileştirmesine uymamasına rağmen, açık bir sanatsal şeceresi vardı. Batı sanatında, idilik manzaraların çobanlarla, saraylılarla, perilerle ya da müzlerle dolu olduğu köklü *fêtes champêtres (açık hava partileri)* geleneğinden çıktı. Venedikli Rönesans sanatçıları Giorgione ve Tiziano bu tür sahneleri, karmaşık müzik ve şiir alegorileri ya da manevi dünya ile doğal dünyanın birliği olarak resmetti. Bununla birlikte, 17. yüzyılda Peter Paul Rubens gibi Kuzey Avrupalı sanatçıların elinde bu temalar, güzel bahçelerde ya da kır malikânelerinde eğlenirken gösterilen zengin üst sınıfların göreneğinin kutlanması haline geldi.

Aşk mitleri

İlkçağda Yunan adası Kythera, aşk tanrıçası Aphrodite'in (Roma mitolojisinde Venüs) doğum yeri

Ayrıca bakınız: *Fırtına* 164 ▪ *Askanios'lu Manzara* 192–95 ▪ *Tintern Manastırı* 214–15 ▪ *Salıncak* 225 ▪ *La Grande Jatte'de Pazar* 266–73

> Birkaç fırça darbesiyle bir zarafet, gençlik, aşk ve tazelik dünyası inşa etmek...
> **Théophile Gautier**
> ***Fine Arts in Europe*, 1855**

sayılırdı; bu yüzden Watteaü'nın tuvalindeki çiftler için uygun bir hedefti. Bununla birlikte, çiftlerin Kythera adasına bir yolculuğa mı çıktıkları yoksa adadan dönmekte mi oldukları resimde çok açık değildir. Açık olan şudur: Kompozisyon kur yapmanın farklı evrelerini temsil eder. Bir Venüs heykelinin tepeden baktığı ön planda bir çift romantik muhabbetle meşguldür. Onlardan hemen sonraki erkek ile kadın yola çıkmak üzere ayağa kalkıyor; üçüncü bir çift ise yola çıkmış bile, kadın geriye dönüp özlemle diğerlerine bakıyor. Arka planda başka çiftler, aşk tanrıları etraflarında gülüp oynaşırken flört ederek ve eğlenerek çiçekle ve ipekle süslü bir gemiye doğru gidiyorlar.

Kompozisyon, özgün bir olayın ya da yerin tasviri olmaktan çok, belki biraz melankoli katılmış bir ruh halinin belli belirsiz canlandırılmasıdır. Teatral bir yanı vardır; Watteau'nün tema seçimi ve figür düzenlemesi, zamanın tiyatrosundan pekâlâ etkilenmiş olabilir: Merkezi karakterler, sanki sahne ışığıyla aydınlatılmış gibi görünür.

Watteau'nün sanatı o zamanın iki taklitçisine, Jean-Baptiste Peter ve Nicolas Lancret'ye ilham verdi; daha sonra, François Boucher ve Jean-Honoré Fragonard da dahil, sanatçılar kendi tema versiyonlarını ürettiler. Ama *fête galante* resimler, Fransız Devrimi sırasında, eski rejimin ciddiyetsiz ideallerinin cisimleşmesi olarak görülünce, gözden düştü. Watteau'nün ölümünden yüzyıl sonra yeniden takdir edildiler; sanatı, Victor Hugo, Goncourt kardeşler ve Marcel Proust gibi aydınlardan övgü aldı. ■



Kürekçiler, Watteau'nun *Kythera'ya Yolculuk*'unda, aşk adası Kythera'ya ya da Kythera'dan yelken açmaya hazırdır; *putti* (aşk tanrısına benzer melekler) geminin tepesinde dikilip, yolculuklarında âşıklara yol gösteriyorlar.



Jean-Antoine Watteau

Jean-Antoine Watteau olasılıkla 1684'te, o sırada Flanders'in bir parçası olan Valenciennes'de doğdu. Sağlığı iyi değildi ve melankolik bir mizacı olduğu söylenir. 1705 civarında Claude Gillot'nun Paris stüdyosunda çalışıyordu; Gillot'nun İtalyan commedia dell'arte oyuncularını tasviri, Watteau'yü kendi teatral sahnelerini resmetmeye teşvik etti. Daha sonra dekoratif ressam Claude Audran'a çalıştı.

Yaklaşık 200 resim Watteau'ye atfedilir – *fêtes galantes* resimler, mitolojik eserler ve moda bir sanat dükkânını gösteren bir şaheser *olan L'Enseigne de Gersaint* gibi çağdaş sahneler. Watteau, çok yetenekli bir teknik ressam olduğunu gösteren tebeşirle figür çalışmaları ve taslaklar da üretti. 1721'de Fransa'da 36 yaşında öldü.

Önemli eserleri

y.1716–17 *Aşk Dersi*
1718–19 *Les Fêtes vénitiennes*
y.1718–19 *Pierrot (Gilles)*
1721 *L'Enseigne de Gersaint*

DİĞER RESİMLERİ GÖRÜRÜZ, HOGARTH'INKİLERİNİ OKURUZ

HOVARDANIN İLERLEMESİ: LEVÉE **(Y.1735),**
WILLIAM HOGARTH



KISACA

YAKLAŞIM
Toplumsal yergi

ÖNCE
1523–26 Alman sanatçı Genç Hans Holbein, zengin ve güçlü dindışı şahsiyetlerin yanı sıra papayı, rahipleri ve rahibeleri de yeren *Ölüm Dansı* başlıklı 41 ağaç oymabaskıyı üretir.

1559 Flaman sanatçı Yaşlı Pieter Bruegel insanın ahmaklıklarını yeren *Karnaval ile Büyük Perhizin Savaşı*'nı yapar.

SONRA
1792 İngiliz karikatürist ve baskı-resim ustası James Gillray, *Sindirimin Dehşeti Altında Zevk Düşkünü*'nü – Galler Prensi George'un (daha sonra Kral IV. George) açgözlülüğüne odaklanan bir yergi karikatür– yayımlar.

1812 İngiliz yergici Thomas Rowlandson çizim gezileri çılgınlığıyla ve pitoresk manzara arayışıyla dalga geçen *Pitoresk Peşinde Dr. Syntax* dizisini yayımlar.

“Hem eğlendiren hemde zihni geliştiren konular, en büyük hizmet olacak gibi.
William Hogarth”

Ayrıca bakınız: Bayeux duvar halısı 74 ▪ *Sütçü Kız* 223 ▪ *Muhterem Kaptan Augustus Keppel* 224 ▪ *Savaşın Felaketleri* 230–35

Cin Yolu (1751), Hogarth'ın ucuz cinin etkisiyle gerileyen Londra görüşünü sunar. Amacı korkutmak değil, toplumsal reformu teşvik etmekti.

Yergi –insanların ya da kurumların kötülükleriyle, ahmaklıklarıyla, suiistimalleriyle ve yetersizlikleriyle alay etme– ilkçağdan beri sanatçılara ve yazarlara zengin malzeme sağlamıştır. Tonu zarif mizahtan yıpratıcı ölçüde alaycılığa kadar değişebilir; ama nihai amacı, genellikle bireysel davranışı, siyaseti ya da genel olarak toplumu iyileştirmektir.

Yergili mizah Britanya kültüründe değişmez bir dip akıntıdır ama erken 18. yüzyıl, büyük ölçüde sanatçı William Hogarth'ın eserleri sayesinde yergili mizahın altın çağıydı. Hogarth, kendi ifadesiyle "modern ahlaki konular"da yergi içerikli resimler ve oymabaskılar üretti. Bu eserler züppeliği, bencilliği ve moda hevesini eleştirmenin yanı sıra, zamanın toplumsal görenekleri üzerine yorum yapmak için nükteyi kullanır. Hogarth'ın resimleri, mesajı büyüten komik ayrıntılarla doludur. Edebi vinyetler gibi bu ayrıntılar da, Hogarth'ın eserlerini aydınlatır ve izleyeni, karakterlerin yaşamının içine götürür.

Gözden düşmek

Hovardanın ilerlemesi, daha çok bir roman gibi okunabilen, kurgusal zengin bir gencin, Tom Rakewell'in sonunda yoksullaşıp delirmesinin haritasını çizen sekiz resimlik bir dizidir (1735'ten itibaren oymabaskıları üretildi).

İlk sahne, pinti olan babasından miras kalan bir servete konan Tom'u, yeni giysiler için ölçü verirken tasvir ediyor. Tom, elinde bir nikah yüzüğüyle gösterilen gebe ve gözü yaşlı nişanlısı Sarah Young'ı



William Hogarth

1697'de Londra'da doğan Hogarth, yabancı hâkimiyetinden arınmış ve bariz bir biçimde İngiliz bir resim okulunun kurulmasında önemli bir rol oynadı. Gümüş oymabaskı ustası olarak yetişen Hogarth 1730'larda resim yapmaya başladı ve 1740'larda başarılı bir portre ressamı olduğunu kanıtladı. Yozlaşmanın ve kentsel yoksulluğun yaygın olduğu bir zamanda toplumu iyileştirme arzusuna dayanan yergili eserleriyle tanınır. Hogarth hayır işleriyle ilgilendi; Londra'da St. Bartholomew Hastanesi'nin merdiven duvarlarını bedava resimledi ve 1739'da terk edilmiş çocukları barındırmak için kurulan yetimhaneye de destek oldu. Yetimhane, Britanya resmi için bir sanat galerisi işlevi de gördü. Hogarth 1762'de hastalandı ve 1764'te Londra'da 67 yaşında öldü.

Önemli eserleri

1731 *"Dilenci Operası" VI'dan bir sahne*
y.1743 *Modaya Uygun Evlilik*
1745 *Köpekli Otoportre*
1751 *Cin Yolu* ve *Bira Sokağı*
y.1754 *Seçim*

parasını vererek sepetlemeye çalışıyor. Arka planda bir avukat altın sikkeleri çalıyor; hizmetçiler şöminede hazine, duvarda asılı şeylerin arkasında para buluyor; bir kedi gümüş dolu bir sandıkta yiyecek arıyor.

Levée

Levée (zenginlerin evde yaptıkları sabah toplantıları) denilen ikinci sahnede Hogarth, Tom'u Londra'daki evinde ihtişamlı bir resepsiyon verirken gösterir. Tom üst sınıfın toplumsal teveccühünü kazanmaya çok heveslidir ve beleşçiler –klavsenin başında bir müzik üstadı, kılıçlı bir eskrim öğretmeni ve kemanlı bir dans üstadı dahil– hizmetlerini sunar. Hogarth'ın üslup abartıları yergi niyetini açığa vurur – örneğin dans üstadının kasıntılı pozunda Avrupa göreneklerine taş atar; duvarlara asılı İtalyan resimler, İngilizlerin yaşayan Britanyalı sanatçıların eserleri yerine Eski Üstatları (y. 1200 tarihine ait ünlü Avrupalı sanatçıların resimleri) edinme alışkanlığından Hogarth'ın duyduğu hoşnutsuzluğu ima eder.

Çıldırmaya gidiş

Üçüncü sahnede Tom zamparalık yolundadır; sarhoştur, fahişeler saatini elinden alır. Dördüncü sahnede, bir hırsız altın tutamaklı bastonunu çalarken, iki icra memuru borcundan ötürü onu tutuklamaya gelir. Vefakâr eski nişanlısı bir tuhafiyeci olarak elde ettiği küçük kazancını kullanarak ona kefil olunca, son anda hapse girmekten kurtulur. Tom, mali sıkıntıdan kurtulmak için, zengin ama çirkin bir yaşlı kadınla evlenir – dizinin beşinci tuvalinde tasvir edilen bir sahne. Gelinin yalnızca bir gözü varmış gibi görünüyor ve grotesk bir parodiyle, biri bir gözünü kaybetmiş iki köpek, çiftin yanında poz verir. Sarah Young ve annesi, kilisenin kapısında durdurulur.

Bir sonraki sahnede Tom bir kulüpte karısının parasını kumarda kaybettiği için diz çöküp yalvar-

Hovardanın ilerlemesi'nde çağdaş göndermeler

Kumar 	Tom'un yaptığı şekliyle kumar oynamak, George dönemi Britanya'sında salgın gibiydi. Naip prens, savurgan alışkanlıklarından ötürü girdiği borçları kapatmak için parlamentodan para istemek zorunda kaldı.
Borçlular hapishanesi 	Tom gibi Hogarth'ın babası da borçlular hapishanesine girmişti; bu yüzden Hogarth'ın bu konuda kişisel bilgisi vardı: Koşullar sağlıksızdı, mahkûmlara kötü davranılıyor ve az yiyecek veriliyordu.
Sosyal tırmanma 	Tom'un bir "levée" düzenleyerek ve St. James Sarayına giderek aristokrasiye öykünme girişimleri, ticari faaliyetle zenginleşen orta sınıfların toplumsal hırslarını yansıtır.
Kerhaneler ve hanlar 	Tom'un etrafı tehlikelerle doluydu: Londra'da 10.000 civarında fahişe ve 450 taverna vardı. *Cin Yolu* ve *Bira Sokağı*'nda (ikisi de 1751) Hogarth cinin kötülüklerini biranın yararlarıyla karşılaştırır.

"Benim resmim benim sahnemdir; erkek ve kadınlar, bir "sözsüz" gösteride sergilenen oyuncularımdır.
William Hogarth"

maktadır ve yedinci sahnede Tom, borçlular hapishanesindedir ve orada da alacaklılarca taciz edilir. Çocuklarıyla birlikte kendisini ziyarete gelen vefakâr Sarah Young sıkıntıdan bayılırken, Tom kasvetli gözlerle boşluğa bakar. Mahkûmlar kaçmayı hayal eder; yatağın yukarısında bir takım sahte kanat vardır – herhalde Tom ve diğer borçlu arkadaşları, sorunlarından kaçıp kurtulmayı umuyorlar.

Son sahne Tom'un tamamen delirdiğini gösterir. Bethlem Hastanesinde (Bedlam) yerdedir, yarı çıplaktır ve zincirlidir; Sarah onu teselli ediyor. İki şık kadın eğlence olsun diye sahneyi seyrediyor – Hogarth'ın zamanında yaygın bir eğlence. İronik bir biçimde, Tom üst sınıflar gibi yaşamaya çalışırken, sonunda onların eğlencesi olmuştur.

İnsan kusurları

Hovardanın ilerlemesi, Hogarth'ın bu türden birçok dizisinden biriydi. Ondan hemen önceki *Fahişenin İlerlemesi*'ydi (1731 civarında yapılan resimler daha sonra imha edildi; bu yüzden dizi, şimdi yalnızca oymabaskılarından biliniyor). Bu dizi, Londra'da iş arayan, kandırılıp fahişeliğe sürüklenen ve berbat bir şekilde ölen savunmasız bir köy kızının öyküsünü anlatır. Bu dizinin başarısı, Hogarth'ı daha fazla benzer anlatılar denemeye teşvik etti. Altı bölümlük *Modaya Uygun Evlilik* (y. 1743), görücü usulü sevgisiz evlenen uyumsuz bir çiftin kaderini ve frengiyle, bir düelloyla ve intiharla sonuçlanan gayrimeşru ilişkilerini anlatır. Bir sonraki büyük dizisi *Seçim*'de (y. 1754) Hogarth, yine oymabaskı olarak çoğaltılan dört tuvalde İngiliz siyasetini yeriyor. O yıl gerçekleşen Oxfordshire seçimlerinde yaptığı gözlemlere dayanarak, rüşveti, yolsuzluğu ve güruh şiddetini tasvir etti.

Yergili baskı-resimler

Hogarth'ın eserleri, sanatçının kendisinin ürettiği oymabaskılar olarak geniş bir alıcı kitlesine ulaştı. Eserlerinin korsan versiyonları Hogarth'ın, Britanya'nın telif haklarını yasasında 1735'te yürürlüğe giren değişikliklerin yapılması için başarılı bir kampanya yürütmesine yol açtı.

Baskı-resimlerin geniş bir çevreye ulaşmasının, James Gillray (1756-1815) ve George Cruikshank'i (1792-1878) de kapsayan daha genç bir İngiliz yergi sanatçıları kuşağı için önemli olduğu anlaşıldı. Göreli basın özgürlüğü, mutlakiyetçi bir monarşinin yokluğuyla birleşince, bir cezayla karşılaşmadan iktidardakileri (hatta politikacıları ve kraliyet mensuplarını bile) hedef alabildiler. Bu son sanatçılar konularını abartma, biçimini bozma ya da toptan alay konusu yapmakta hiçbir sakınca görmediler ve yaklaşımlarında, karikatürden çok karakter tasvir eden Hogarth'tan daha saldırgandılar. Hogarth'ın yergileri özel kişiliklerden çok, evrensel karakter kusurlarına yoğunlaşmaktaydı. Samimi arzusu, yaşadığı çağı mahveden açgözlülüğün, ahlaksızlığın ve kendini kandırmanın sonuçlarına işaret etmekti. ■

Hovardanın ilerlemesi'nde son sahne Tom'u Bedlam akıl hastanesinde gösterir. Yanılsama içinde olan diğer mahkûmlar arasında bir terzi, bir müzisyen, bir astronom ve bir başpiskopos vardır.

BU NEDENLE BU HARABELERİ EN OLASI MÜKEMELLİKLE ÇİZDİM

COLOSSEUM (1756), GIOVANNI BATTISTA PIRANESI



KISACA

YAKLAŞIM
Büyük Gezi sanatı

ÖNCE
1711 Kuzey İtalyalı Giovanni Paolo Panini Roma'ya yerleşir ve önde gelen kent manzarası ressamlarından olur.

1752-55 Britanyalı sanatçı Richard Wilson, İngiliz ve İrlandalı aristokratlar için eski Roma sit alanlarının resimlerini yapar.

1754 Fransız ressam Hubert Rubert Roma'ya gelir ve hem gerçek hem de hayali yıkık binaların resimlerini yapar.

SONRA
1772 Alman yeni-klasik ressam Johann Zoffany, antik heykellere hayran olan Büyük Turistleri tasvir eden *Uffizi Galerisi*'ni yapar.

1786 Wilhelm Tischbein, ünlü Alman yazar ve filozof Goethe'yi antik fragmanların yanında poz verirken gösteren *Goethe in der Campagna di Roma*'yı yapar.

16. yüzyılın ortasından itibaren, Kuzey Avrupalı üst sınıf genç erkekler, eğitimlerini tamamlamanın, görgülerini artırmanın, sanat eserleri ve antika eserler edinmenin bir yolu olarak uzun Kıta yolculuklarına çıkmaya başladılar. Bu görenek, özellikle İngiliz soylular arasında popülerdi. Genellikle hocaların eşlik ettiği bu gençler, Fransa ya da Almanya'dan geçip Alp Dağları üzerinden İtalya'ya giden bir yol izliyorlardı; gezinin en önemli bölümü, Roma'da kalıp, kentin klasik kalıntılarını dolaşmaktı.

Çoğu kez bir yıldan fazla süren bu yolculuk modası, 18. yüzyılda doruğuna ulaştı ama yüzyılın sonunda, Napoléon Savaşları yurtdışı gezilerini zorlaştırınca durdu.

Sanatçılar için fırsat

Büyük Tur resimli rehber kitaplar ile resim ve heykel gibi kültürel hatıralar için büyük bir pazar yarattı; sanatçılar da bu pazarı doldurmaktan mutluydu. Richard Wilson gibi bazı sanatçılar, gezilerini kaydetmek üzere Büyük Turistler'in maiyetinin bir parçası olarak seyahat ederken; Pompeo Batoni gibi bazıları da, geleneksel olarak turun sonunda tamamlanan portre talebini karşıladı. Giovanni Paolo Panini, Fransız manzara ressamı Claude-Joseph Vernet ve Canaletto gibi sanatçılar, önemli sit alanlarının görüntülerini üretmede uzmanlaştı. Parası daha az olan beyefendiler için eve bir hatıra götürmenin makul yolu, asit yedirme baskı-resimler almaktı. Büyük baskı-resim ustası Giovanni Battista Piranesi, Roma'nın baskı-resimlerini Büyük Turistler'e satarak mükemmel bir yaşam sürdü.

Piranesi 1740'lardan itibaren Roma'da üslenip, 1745'ten ölünceye kadar yayımladığı bir dizi oymabaskıyla kentin yapılarını kay-

Ayrıca bakınız: Traianus Sütunu 57 ▪ Constantinus Kemeri 57 ▪ *Tintern Manastırı* 214–15 ▪ *Taş Ustasının Avlusu* 224 ▪ *Goethe Campagna di Roma'da* 225

Giovanni Battista Piranesi



Mimar, oymabaskıcı, sahne tasarımcısı ve arkeolog Giovanni Battista Piranesi'nin ömrü boyunca süren bir mimarlık takıntısı vardı. 1720'de Venedik yakınlarında, bir taş ve duvarcı ustasının oğlu olarak dünyaya geldi ve ilk eğitimini Venedik'te mimarlık üzerine aldıktan sonra, perspektif ve sahne tasarımı dersleri aldı. 1740'ta Venedik elçisinin maiyetinde Roma'ya gitti ve sonraki birkaç yıl, kentin oymabaskı manzaralarını yaratma işine el attı. En özgün eserleri, daha sonra gerçeküstücülerin hayranlık duyduğu *Hayali Hapishaneler (Carceri d'invensione)* dizisindeki 16 baskı-resimdir. Piranesi aynı zamanda, Roma mimarisinin üstünlüğü üzerine polemikler yazan önemli bir teorisyendi. 1778'de öldü.

Önemli eserleri

1745 *Roma Manzaraları*
1761 *Hayali Hapishaneler*
1761 *Roma Mimarisinin İhtişamı Üzerine*
1777–78 *Paestum'un Kalıntıları*

detmeye koyuldu – ünlü *Vedute di Roma (Roma Manzaraları)*. Özellikle klasik mimari konusunda bilgiliydi ve baskı-resimleri, her bir anıtın yakından incelenmesine dayanmaktaydı. Piranesi'nin ayrıntılı eski eser araştırması, uluslararası ölçekte mimarlar ve tasarımcılar arasında ona ün kazandırdı. Dört ciltlik *Le antichità Romane*'si *(Roma'nın Antikaları,* 1756), keskin gözlemi görsel etkiyle birleştiren 250'den fazla levha içermekteydi.

Güçlendirilen gerçeklik

Büyük bir mühendislik başarısı olan Colosseum MS 1. yüzyılda inşa edildi ve şimdiye kadar inşa edilmiş en büyük amfitiyatrodur. Ortaçağda kullanılmamasına ve inşaat malzemeleri için yağmalanmasına rağmen, imparatorluk Roma'sının nihai simgesiydi; bu yüzden Piranesi'nin bir oymabaskısını yaratması kaçınılmazdı. Bir perspektif ustası olan Piranesi, Colosseum'da yaptığı gibi, binaları gerçekte olduklarından daha büyük göstermek için bu tekniği kullandı. Gerçekten de, Roma'yı ilk önce Piranesi'nin baskı-resimleriyle tanıyan Alman yazar Johann Wolfgang von Goethe, anlatılanlara göre, kenti ilk kez fiilen gördüğünde hayal kırıklığına uğradı.

Baskı-resimde Colosseum arka plandan belirip, önündeki figürleri cüceleştirir. Koyu arka duvarı izleyene doğru bel veren binanın geliştirimi dramatiktir; ama yapının ayrıntıları kusursuzca fark edilebilir: Cephede ne kadar farklı düzende sütun kullanıldığını görmek olanaklıdır – en alt sırada Toscana, bir sıra yukarıda İon, üçüncü katta ise Korinthos düzeni sütunlar.

Piranesi'nin oldukça popüler klasik kalıntı, bina ve eşya resimleri, Roma'yı Büyük Tur'da önemli bir durak haline getirdi. Ayrıca, mimaride yeni-klasik üslubun gelişmesinde önemli bir rol oynayan Robert Adam ve Sir John Soane gibi İngiliz mimarları da etkiledi. ■



Dük Sarayının Görünümü (y. 1730), Canaletto'nun Büyük Tur alıcıları için yaptığı sayısız resimden biriydi.

ONUN SANATI, SAHNESİ KASITLI OLARAK BİZDEN YUKARIDA OLAN TİYATRO SANATIDIR

APOLLON VE KITALAR **(1752), GIAMBATTISTA TIEPOLO**



KISACA

YAKLAŞIM
Göz aldatıcı tavan resmi

ÖNCE

1465-74 Andrea Mantegna, Mantua'daki Camera degli Sposi'de tavanda göz aldatıcı bir göz resmi yapar.

1520-24 Antonio Correggio'nun Parma Katedrali'nin kubbe tavanındaki *Meryem'in Göğe Yükselişi* freski, sonsuz uzay izlenimi verir.

1560-61 Paolo Veronese, Veneto'daki Andrea Palladio'nun tasarımını yaptığı Villa Barbaro'da tavanlar da dahil, bir dizi göz aldatıcı iç mekân resmi yapar.

1731 Tiepolo'nun Avusturyalı çağdaşı Paul Troger, Melk Manastırında göz aldatıcı bir tavan resmi yapar; bu, 18. yüzyılda Avusturya'da ve Bavyera'da yapılan bu tür birçok örnekten biridir.

Ayrıca bakınız: Camera degli Sposi 163 ▪ Palazzo Farnese tavanı 222 ▪ *İsa'nın Adına Tapınma* 223

Göz aldatıcı tavan resmi kısaltma, perspektif manipülasyonu ve göz aldatımı gibi, düz bir imgede çarpıcı derinlik yanılsamaları yaratabilen görsel efektlere dayanır.

Bu teknik ilk kez geç 15. yüzyılda İtalyan Rönesans sanatında gelişti ve özellikle, Mantua'daki Dük Sarayında Camera degli Sposi'nin (Gelin Odası) tavanında Andrea Mantegna tarafından kullanıldı. Mantegna gökyüzüne açılan, yukarıdan aşağıdaki izleyiciye bakan insanların ve meleklerin görülebildiği bir pencere ya da göz yanılsaması yarattı. Kısaltılmış figürlerin aşağıdan görülüyormuş gibi göründüğü bu tikel teknik, *"di sotto in su"* olarak bilinir. Antonio Correggio Parma Katedralinin kubbe tavanı için yaptığı freskte bu göz aldatıcı yöntemi bir adım daha ileri götürdü; orada figürler ve bulutlar, izleyenin kafasının üstünde sonsuz uzaya doğru yükselen bir gökyüzünde yüzüyor gibi görünürler.



Saçak silmesinin köşeleri, Tiepolo'nun iş ortağı Antonio Bossi'nin, üstteki göz aldatıcı figürlerle hoş bir karşıtlık oluşturan stüko figürlerle süslüdür.

Göksel manzaralar

16. ve 17. yüzyılda kiliselerde –özellikle Cizvit kiliselerinde– cemaatte Tanrı'nın varlığı duygusu uyandırması için tasarlanan tavan resimleri bulunurdu. Kitabı Mukaddes sahnelerine, özellikle İsa'nın Göğe Yükselişine gerçek bir dramatik anlam katmayı amaçlıyorlardı. Yanılsamayı güçlendirmek için sanatçılar, gökyüzünün binanın fiziksel bir uzantısı olduğu izlenimini vermek amacıyla, kompozisyonlarına resimli mimari öğeler soktular –*quadratura* olarak bilinen bir teknik. 18. yüzyılın başında İtalya'da göz aldatıcı fresk resmi yapan çok sayıda yetenekli sanatçı vardı; ama Venedikli Giambattista Tiepolo parlak renkli, ışık dolu dekoratif düzenlemeleriyle bu sanatı yeni yüksekliklere taşıdı.

Tiepolo bütün Avrupa'da seçkin bir üne sahipti ve 1750'de meslek yaşamının en itibarlı siparişini aldı –Almanya'da yeni başa getirilen Würzburg Prens-Piskoposu Carl Philipp von Greiffenclau'nun sarayını süslemek. Bu büyük Barok saray, Bohemyalı mimar Balthasar Neumann tarafından tasarlandı ve 1744'te tamamlandı.

Tiepolo, sarayın Kaisersaal'ını (Saltanat Salonu) süsleyerek işe başladı. Tavanı, ortaçağ Alman tarihinden bir olayın canlı bir çağrışımıyla resimledi; 12. yüzyıl Kutsal Roma İmparatoru Friedrich Barbarossa'nın gelini, tanrı Apollon



Giambattista Tiepolo

Giambattista Tiepolo 1696'da Venedik'te doğdu. Sanatı, kendisinden önceki Venedikli Tintoretto ve Veronese'nin kurduğu gelenekten çıkıp gelişti. Venedik kiliseleri için yaptığı altar panolarıyla ün kazandı; kazandığı ün, Udine'de Başpiskopos Sarayında bir fresk dizisi siparişi almasına yol açtı (y. 1727-28).

Tiepolo'nun 1750'lerde mesleğinin doruğundayken Würzburg'da yaptığı freskler, Stra'da Villa Pisani ve Vicenza'ya yakın Villa Valmarana'da (ikisi de Veneto'da) fresk dizisi siparişleri almasına yol açtı. 1762'de İspanya kralı III. Carlos, onu Madrid'deki kraliyet sarayını süslemeye davet etti. İspanyol gücünü yücelten üç tavan freski yaratan Tiepolo, 1770'te İspanya'nın başkentinde öldü.

Önemli eserleri

1725–26 *Asi Meleklerin Düşüşü ve Süleyman'ın Yargısı*
1739 *Süvari Yolu*
1757 Homeros'tan, Vergilius'tan, Ariosto'dan ve Tasso'dan sahnelerle fresk dizisi
1760 *Pisani Ailesinin İlahlaşması*

tarafından gökyüzünde taşınır. Prens-piskopos bu eserden o kadar etkilendi ki, Tiepolo'dan daha da ihtiraslı bir iş üstlenmesini istedi – dairelerine çıkan büyük merdiven boşluğunu muazzam bir tavan freskiyle süslemek.

Hayal ürünleri

Tavan resminin ana amacı, prens-piskoposu yüceltmek ve ölümsüzleştirmekti. Tepesinde, prens-piskoposun kakım-kaplı portresini tanrı Apollon'a doğru taşıyan Ün figürü vardır; köşelerin etrafında dört kıtanın kişileşmeleri, saygılarını sunar. Böyle bir büyüklenme aşırı şişinme sayılabilir; ama fresk becerinin ve imgelemin bir zaferidir.

Aynı zamanda bir göz aldatma şaheseridir; kompozisyon, izleyiciler merdiveni çıkarken değişen bakış açıları hesaba katılarak tasarlanmış. Ustaca sergilenen bir perspektif ustalığıyla, bütün figürler özgül açılardan ya da aşağıdan görülecek şekilde resmedilir.

İzleyici ilk merdiven sahanlığından tavana bakınca, bir tarafta bir yığın koparılmış kafa saçak silmesine yaslanırken, başında kuş tüyünden bir başlıkla bir timsahın üstünde oturan Kızılderili bir kadınla temsil edilen Amerika kıtasını görür. Elinde bir çizim tahtasıyla saçak silmesinde sürünen Avrupa giysili adam, açıkçası, Yeni Dünyanın göreneklerini kaydeden bir sanatçıdır. İlk sahanlıkta merdiven ikiye ayrıldığı için ziyaretçiler sağa ya da sola dönebilir ve uzun kenarların birinde Afrika ya da Asya kıtalarının görüntüsüyle karşılaşabilir; perspektif, izleyicinin konumuna özenle uydurulur. Afrika, bir devenin sırtına oturmuş, yarı çıplak, türbanlı bir kadın olarak gösterilir. Nil'i simgeleyen beyaz sakallı bir ırmak tanrısı kadını gözlerken, Türk tüccarlar da bir tekneye mal



yüklemeye bakıyor. Bir fil ile devekuşu, egzotiklik dokunuşunu daha arttırır. Tavanın karşı tarafında Asya, iki konusunun önünde bir filin üzerinde oturur. Arka planda bir kaplan avı gerçekleşirken, bir Avrupalı ihraç malları paketliyor.

Merdivenden yukarı doğru çıkan ziyaretçi, tahta oturan ve elinde bir asa tutan Avrupa'yı, uygarlığın ve sanatın zaferinin cisimleşmesini görür. Mimari bir arka plan üzerinde, o, sarayın mimarı Balthasar Neumann'ın yanı sıra bir piskopos ve iki yardımcısı ile müzisyenlerin

> 18. yüzyıl Avrupa'sının en büyük dekoratif ressamı ve en yetenekli zanaatçısı.
>
> **Michael Levey**
> ***Giambattista Tiepolo*, 1986**



Kıtaları tasvirinde Tiepolo Avrupa'yı Batı uygarlığının doruğu, diğerlerini –burada görülen Amerika– değişik ölçüde barbar olarak sunmuş.

eşliğinde gösterilir. Tiepolo, kendisinin ve fresklere yardım eden oğlu Giandomenico'nun bir portresini de dahil etmiş.

Gezegenlerden saygı

Dört kıtayı temsil eden alegorik figürlerin üstünde tanrılar, Tiepolo'nun patronunu kutlamak için toplanır. Bir ışık parıltısıyla Apollon Tapınağından çıkıp, güneşle birlikte gökyüzünde günlük yolculuğunu yapar. İki kadın figür onun simgelerini –bir lir ve bir meşale– taşır. Gezegenleri yöneten tanrılar –Venüs, Mars, Merkür ve Jüpiter– eşlik etmektedir ve dönen bulutların ortasında bulunan diğer figürlerin ve simgelerin arasında, av tanrıçası Diana ve ateş tanrısı Vulcanus da vardır.

Çalışma pratikleri

Tiepolo'nun freskleri bilinçli olarak uzaktan görünmeleri istendiği için, resimlerinde olduğu gibi yüksek derecede son dokunuşa gerek duyulmadı. Etkisi kompozisyona, perspektif manipülasyonuna, geniş ton karşıtlıklarına, parlak renge ve göz alıcı ışık efektlerine dayanabilirdi. Tavan 218 *giornate*'ye (bir günlük işi temsil eden alan) ayrıldığına göre, sanatçı ve yardımcıları biraz hızlı çalışmış. Demek ki, Tiepolo'nun işi tamamlaması bir yıldan az sürdü. Tavan için hazırlanan ve günümüze ulaşan yağlıboya taslaklar ve çizimler, ilerledikçe kompozisyonu değiştirdiğini, duruma uygun değişiklikler yaptığını gösteriyor.

Bir form doruğu

Tiepolo'nun eseri sağken saygı gördü ve bir çağdaşı tarafından, Nicolas Poussin ve Raffaello'nun dengi olarak övüldü. Öldükten sonra ünü solmaya başladı ve 19. yüzyılın başında birçok eleştirmen, eserini soğuk ve yüzeysel buldu. Sonra, dekoratif beğenisinin yeniden yüzeye çıktığı geç 19. ve erken 20. yüzyıllarda Belle Époque sırasında eleştirel yeniden değerlendirme geldi. Şimdi Tiepolo'nun coşkun freskleri, ustaca illüzyonlarıyla, yüzyıllar önce Giotto ile başlayan anıtsal resim geleneğinin son süsü olarak görülmektedir. ■



Prens-piskopos güneş tanrısı **Apollon**'la özdeşleştirilir.



Prens-piskoposun **oval portresine** Şöhret eşlik eder ve Hakikatle taçlanır.



Bulut kümeleri merkezin etrafında döner, izleyenin gözünü gökyüzüne yönlendirir.



Pagan dünyadan figürler ve burçlar, prens-piskoposa saygılarını sunar.

Apollon ve kıtaların **karmaşık ikonografisinin tamamı**, Prens-Piskopos Carl Philipp von Greiffenclau'yu yüceltmek için yaratılmıştır.



Egzotik hayvanlar, cömertliği ve bolluğu simgeleyen ürünlerle yüklüdür.

SANAYİ DEVRİMİ'NİN RUHU

DEMİRHANE (1772), JOSEPH WRIGHT



Britanya'da başlayan Sanayi Devrimi, 18. yüzyılın sonundan itibaren Avrupa'ya yayılmaya başladı. İş yaşamında ve manzarada sismik değişiklikler yarattı; sanatçılar da bu değişimlere çok farklı biçimlerde yanıt verdi. Bazı sanatçılar tefekküre ve nostaljiye daldı; hayalci sanatçı ve şair William Blake gibi bazıları, sanayileşmenin sonuçlarını eleştirdi; bazıları da, hem yarattığı umut ve ilerleme duygusundan, hem de görsel drama potansiyelinden heyecan duydu.

Ömrünün büyük bölümünü, Britanya imalat sanayinin önemli bir merkezi olan Derby'de çalışarak geçiren Joseph Wright (1734-97) heyecan duyan sanatçılardandı. Önemli eserlerinin birçoğu, bilimsel keşfin ve makineli üretimdeki ilerlemenin sevincini iletir. Wright kendi zamanının önde gelen birçok bilim insanını ve sanayicisini tanıyordu; tanıdıkları arasında Josiah Wedgwood, Erasmus Darwin ve James Watt da vardı. Birinci elden bilimsel alet ve makine bilgisi, yeni teknolojiyi doğru tasvir etmesini olanaklı kıldı.

1770'lerde Wright, ona göre emeğin kahramanlık boyutunu vurgulayan yerel sıcak demir atölyelerini tasvir eden beş kusursuz "gece eserini" yaptı. *Demirhane*, daha önce elle kullanılan demirci aletlerinin yerini alan ve su kuvvetiyle çalışan yeni şahmerdanın altına kor bir külçe yerleştiren bir adamı gösterir. Dökümcü, işine ara verip, kendisi gibi ocağın kor sıcağında yıkanan ailesine bakar. Hoş çizgili yeleği ve rahat duruşu, yeni teknolojinin getirdiği kolaylığı ve refahı ima eder. Ön planda yaşlı bir adam, olasılıkla atölye sahibinin babası, sahneyi düşünür: Resimdeki üç kuşak, sanayileşmeden farklı biçimde etkilenecektir. ■

KISACA

YAKLAŞIM
Sanat ve Sanayi Devrimi

ÖNCE
1765–1813 Lunar Society – Britanyalı entelektüeller ve Joseph Wright'ın arkadaşları–, bilim ve teknoloji konuşmak için toplanır.

SONRA
1801 Philip James de Loutherbourg'un *Geceleyin Coalbrookdale*'i, Britanya'da sanayileşmenin ilk merkezlerinden Ironbridge'teki fırınları gösterir.

1872–75 Alman sanatçı Adolph von Menzel, insanın belini büken zahmet duygusunu aktaran *Demir Çekme Fabrikası*'nı yapar.

1874 Eyre Crowe'un *Yemek Saati, Wigan*'ı, İngiltere'de Lancashire'da bir fabrikada kadın işçilerin idealleştirilmiş bir portresidir.

Ayrıca bakınız: *Emmaus'ta Yemek* 170–71 ▪ *Tintern Manastırı* 214–15 ▪ *Mısır'a Kaçış* 222 ▪ *Sardanapalus'un Ölümü* 240–45 ▪ *Gece Kuşları* 339–40 ▪ *Kübi XIX* 340–41

ZİHNİNİ İSTİLA EDEN CİNLERİ KOVMAYI UMDU

HUYSUZ ADAM (Y.1780), FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT

KISACA

YAKLAŞIM
Sanat ve akıl sağlığı

ÖNCE
1514 Albrecht Dürer'in baskı-resmi *Melankoli I*, melankoli ile yaratıcı deha arasındaki bir bağa inancı yansıtır.

SONRA
1855–64 Richard Dadd, şizofreniden ötürü yatırıldığı Londra Bethlem Hastanesinde *Perili Adamın Usta Hareketi* resmini yapar.

1893 Çocukluğunda travma yaşayan Edvard Munch, acılı bir figürün dehşetini tasvir eden *Çığlık*'ı yapar.

1950 Japon sanatçı Yayoi Kusama tuvalleri –döşemelerin ve duvarların yanı sıra– doğrudan halüsinasyonlarından alınan benekli kumaşlarla örmeye başlar.



Sanat eserleri çok farklı nedenlerle yaratılır; ama birçok sanatsal yaratım, yoğun iç karmaşanın, ıstırabın ya da "deliliğin" dışavurumudur.

Huysuz Adam, Alman-Avusturyalı heykeltıraş Franz Xaver Messerschmidt'in (1736-83) kaymaktaşından yonttuğu ya da kurşun alaşıma döktüğü dikkate değer 69 karakter kafadan oluşan dizinin bir parçasıdır. Bazı kafalar oldukça natüralisttir; bazılarının ise pörtlek gözleri, çatık kaşları, çıkık dudakları, gergin boyun tendonları ve tıraşsız saçları vardır ve neşeden, endişeden, üzüntüden ve öfkeden taşlaşmış anlamsızlığa kadar uzanan aşırı duygusal durumları iletir.

Sanatçının bu büyüleyici diziyi neden ürettiğini anlamak için çeşitli girişimlerde bulunuldu. Kafalar, bir kişinin karakterinin fiziksel görünüşünden anlaşılabileceği fikrini popülerleştiren İsviçreli papaz Johann Kaspar Lavater'in teorileriyle bağlantılı fizyognomik incelemeler olarak düşünülmüş olabilir. Eserler, Messerschmidt'in arkadaşı ve hipnotizmaya benzer mesmerizmin mucidi Anton Mesmer'in deneyleriyle de ilişkilendirilmiştir. Hatta bir yorumcu kronik hazımsızlıkla bile ilişkilendirdi. Ne var ki, kafaların yaratılması, heykeltıraşın akıl sağlığında bir bozulmayla örtüşmüş gibi görünüyor.

"Deliliğin" dışavurumları

1770'lere kadar Messerschmidt'in, kraliyet ailesinden ve aristokrat müşterilerden portre siparişleri aldığı ve akademide ders verdiği Viyana'da başarılı bir sanat yaşamı vardı. Ne var ki, meslektaşlarını ve potansiyel patronları uzaklaştıran paranoyalar yaşamaya ve halüsinasyonlar görmeye başladı. Bir teoriye göre, bu kafaları, peşinde olduklarına inandığı cinleri kovmak için yarattı. Büstlerin büyük çoğunluğu, sanatçının kendi özelliklerini model almış gibi görünüyor; bu yüzden kendisinin yaşadığı duygusal durumları cisimleştirmiş olabilirler – zihinsel çarpılmalarının ve bunları anlamama acizliğinin zoraki bir kaydı.

Messerschmidt'in güçlü ifadeli kafaları ana akım sanat "dışında", geleneksel sanat pratiklerine paralel giden bir geleneğe uygun üretilmiş olağanüstü bir eser topluluğu olarak duruyor. ■

Ayrıca bakınız: Willendorf Kadını 20–21 ▪ Teotihuacán maskı 50 ▪ *Kulağı Bandajlı Otoportre* 280 ▪ *Zihin Durumları: Gidenler* 298–99 ▪ *İnce Burunlu İnek* 324–25

DEVRİM FIRTINASINDA BİR IŞIK

MARAT'NIN ÖLÜMÜ (1793), JACQUES-LOUIS DAVID



KISACA

YAKLAŞIM
Devrimci idealizm

ÖNCE
1775 Amerikalı sanatçı John Trumbull, Amerikan Bağımsızlık Savaşı'ndaki bir olayı anlatan *General Warren'in Bunker Hill'de Ölümü* resmini yapar.

SONRA
1830 Paris ayaklanmasından esinlenen Eugène Delacroix, 1789'un devrimci ruhunu akla getiren *Halka Yol Gösteren Özgürlük* resmini yapar.

1848 Fransız sanatçı Ernest Meissonier, 1848 Devrimi'nde isyancıların cesetlerini gösteren *Barikat, Rue de la Mortellerie*'yi yapar.

1848 1848 Devriminden sonra Courbet gibi gerçekçi sanatçılar işçi sınıfı konularını tasvir etmeye başlar.

1917 Sanatı radikal bir işçi sınıfı estetiğinin hizmetine sokmayı amaçlayan *Proletkült* Rusya'da kurulur.

13 Temmuz 1793'te, kralcı Charlotte Corday, Fransız Devrimi'nin önderi ve gazeteci Jean-Paul Marat'nın banyosuna dalıp onu bıçaklayarak öldürdüğünde, Marat ağrılı egzamasını rahatlatmak için her zamanki uzun banyolarından birini yapıyordu. Arkadaşı Jacques-Louis David cenaze törenini örgütledi ve bu resimle Marat'yı ölümsüzleştirdi.

Marat son nefesini verirken gösterilir. Kalemler ve kâğıt, banyoyu büro gibi kullanma alışkanlığını gösterir ve sol elinde, katilinin ona verdiği ve üzerinde "mutsuz oldu-

Ayrıca bakınız: *Breda'nın Teslimi* 178–81 ▪ *XIV. Louis* 196–97 ▪ *Sardanapalus'un Ölümü* 240–45 ▪ *Napoléon Eylau'da* 278



David'in *Tenis Kortu Yemini* (burada hazırlık çizimi görülüyor), 1789'da Üçüncü Tabaka (avam) vekillerinin yeni bir anayasa hazırlama toplantısını ölümsüzleştirir.

ğum için, sizden yardım istemeye hakkım var" yazan bir not vardır. Sahne, bir olayın aslına uygun kaydından çok, bir şehitlik çağrışımıdır: Marat'nın vücudunda hiçbir iz yoktur; bıçak Marat'nın göğsüne saplı değil, küvetin kenarındadır; cinayet yerinden kaçmayan Corday, kompozisyona dahil edilmez. Odak ölen radikaldir; pozu, Michelangelo'nun *Pietà*'sında Meryem'in kucakladığı ölü İsa'yı hatırlatır. Böyle bir idealleştirmeyle David basit bir portreyi, bir evrensel trajedi tasviri düzeyine yükseltir.

Düşünceler ve eylemler

Fransız Devrimi patlak vermeden önce David'in oturmuş bir sanat yaşamı vardı; ama hem kendisi hem sanatı, sonraki siyasal olaylarla yakından bağlantılı oldu. Bir cumhuriyetçi olan David, kralcı-karşıtı etkili Jakoben Kulüp'e girdi, devrimci temaları ve karakterleri resmetti, cumhuriyetçi gösterilerin sahnelenmesine yardımcı oldu. Sert yeni-klasik üslubu eski Yunanistan'ın ve Roma'nın asil ve yurtsever ideallerine gönderme yapıyor, aristokrasinin gamsız avuntularını reddediyordu. Yurttaş erdemini yücelten temaları tercihiyle birleşen çalışmaları, yeni Fransız Cumhuriyeti'nin etiğine ve atmosferine çok uygundu.

Sanatçılar inandıkları siyasal davaları, aktif kişisel katılımla ya da sanatlarıyla desteklemiştir. David'in yurttaşı Gustave Courbet (1819-77), 1870'lerin Paris Komünü'nde (radikal sosyalist yönetim) aktif bir rol oynadı; aynı zamanda sanatı, gerçekçi ama kahramanca işçi ve köylü tasvirleriyle çığır açtı. 1917 Rus Devrimi sırasında, soyut süprematist üslubun öncüsü Kazimir Maleviç de (1878-1935) dahil, birçok avangard sanatçı, özellikle sanatsal ifadenin daha burjuva biçimlerinden kurtuluş sunuyormuş gibi göründüğü için, devrime hizmet sundu. ▪

> Eğer bir dava uğruna ölmenizi sağlayacak bir resim varsa, o da... *Marat'nın Ölümü*'dür. Onu bu kadar tehlikeli yapan da budur.
> **Simon Schama**
> ***Power of Art*, 2006**



Jacques-Louis David

Yeni-klasisizmin önemli bir şahsiyeti olan Jacques-Louis David 1748'de Paris'te doğdu ve tarih ressamı Joseph-Marie Vien'in yanında ve Kraliyet Resim ve Heykel Akademisinde eğitim gördü. 1780'lerde Roma'da kısa bir süre geçirdikten sonra Paris'e döndü ve Rokoko havailiklerinden bağımsız, görev ve fedakârlık temalarına uygun sertlikte bir sanatı kusursuzlaştırmaya koyuldu. Aynı zamanda nüfuzlu bir öğretmendi. Fransız Devrimi'nin amaçlarına sempati duyan David komitelerde görev aldı ve devrimin ahlaki kodlarını yüceltmek için sanatını kullandı. Devrim önderi arkadaşı Robespierre'in düşüşünden sonra kısa bir süre hapis yattı. Daha sonra Napoléon'un ateşli bir destekçisi oldu ve Fransız imparatorun yiğitliklerini yücelten sanat üretti. Napoléon'un yenilgisinden sonra David, Brüksel'e sürgüne gitti ve orada seçkin portreler yaptı. 1825'te öldü.

Önemli eserleri

1784–85 *Horatius Kardeşlerin Yemini*
1794–99 *Sabin Kadınları*
1800 *Madame Recamier*
1801 *Alpleri Geçen Napoleon*

ÇOK BÜYÜLEYİCİ BİR HARABE PARÇASI. ŞİMDİ DOĞA SAHİPLENMİŞ

TINTERN MANASTIRI (1794), JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER



KISACA

YAKLAŞIM
Pitoresk

ÖNCE
1783 İngiliz sanatçı ve din adamı William Gilpin, "pitoresk güzelliğin kuralları" üzerine düşünceler içeren bir ziyaretçi rehberi olan *Wye Irmağı Üzerine Gözlemler*'i yayımlar.

SONRA
1795 İngiliz peyzaj tasarımcısı Humphry Repton'ın *Peyzaj Tasarımı Üzerine İpuçları ve Taslaklar*'ı, bahçelerin pitoresk zevke nasıl uydurulabileceğini gösterir.

1798 Şair William Wordsworth, Wye Vadisinin kır manzarası üzerine romantik bir tefekkür olan *Tintern Manastırı*'nı yazar.

1812 İngiliz karikatürist Thomas Rowlandson, popüler baskı-resimleri *Pitoresk Peşinde Dr. Syntax*'ta çizim gezilerini hicveder.

18. yüzyılın sonuna doğru turizm, Britanya imgelemini pençesine aldı; Galler'in, İskoçya'nın ve Lake District'in yabanıl bölümleri, ziyaretçilerin gözdesi oldu. Yazarlar ve sanatçılar bu bölgeleri tasvir etmenin yollarıyla pençeleşti; çünkü bu yerler, o sırada manzarayı sınıflandırmak için kullanılan iki ana estetik kategoriye –yani "Yüce" (örneğin huşu uyandıran Alp Dağları) ve "Güzel" (hoş İtalyan gölleri gibi) kategorilerine– uymuyordu. Britanya manzaraları bu iki kategorinin arasında bir yere, yeni icat edilen ve "bir resimden" anlamına gelen "Pitoresk" kategorisine giriyordu.

Ayrıca bakınız: *Irmak Kenarındaki Ağaçlar Arasında Rüzgâr* 96–97 ▪ *Karda Avcılar* 154–55 ▪ *Demirhane* 210 ▪ *Bentheim Şatosu* 223 ▪ *Beyaz At* 278



J. M. W Turner

İngiliz manzara resminin dâhisi Joseph Mallord William Turner 1775'te Londra'da bir berberin oğlu olarak dünyaya geldi. 1789'da Kraliyet Akademisi Okullarına girdi ve ertesi yıl orada suluboya resimlerini sergiledi. 1791'de Londra dışına ilk yıllık çizim gezisini yaptı ve 1800'lerin başında eserleri giderek daha fazla romantik oldu. Turner Avrupa'yı dolaşıp resim yaptı. 1851'de öldü. Eserlerinin çoğu, Tate Britain'de sergilenir.

Önemli eserleri

1815 *Dido Binası Kartaca*
1838 *Savaşan Temeraire*
1842 *Barış: Denizde Defin*
1844 *Yağmur, Buhar ve Hız*

İnsanlar beni anlasın diye resim yapmam. Belirli bir sahnenin nasıl göründüğünü göstermek için resim yapıyorum.
J. M. W. Turner

Pitoresk manzaraların ayırt edici özelliği haşin, çeşitli, çok dokulu, pürüzlü ve çok büyük oluşlarıydı. Harabeler, özellikle ortaçağ harabeleri, bu niteliklerin tümünü cisimleştirmekteydi ve o zamanın gezi edebiyatı ziyaretçileri, bu sahnelere, daha iyi değerlendirme yapabilecekleri özel noktalardan bakmaya teşvik ediyordu. Bir "Claude camı" – manzarayı yansıtan ve bir Eski Üstat tarafından resmedilmiş gibi görünmesini sağlayan boyalı ayna– kullanmak, deneyimi güçlendirebilirdi.

Çizim turları

J. M. W. Turner ile arkadaşı ve rakibi Thomas Girtin de dahil, çok sayıda ressam, suluboya ya da baskı resimlerini satmak amacıyla Britanya'nın manzaralarını ve anıtlarını kaydetmek için çizim turlarına başladı. İngiltere ile Galler arasında Wye Irmağının kıyısında yıkık bir Sistersiyen manastır, Tintern Manastırı, gözde bir konuydu. Turner ilk kez 1792'de, 17 yaşında Galler'i dolaşırken manastırı gördü ve taslağını çizdi. Çizimin çok sayıda resmini üretti; bunlardan biri de, 1794'te Kraliyet Akademisinde sergilendi. Apaçık topografik bir tasvir olmaktan çok uzak olan resim, pitoresk bir duyarlılıkla aşılıdır: Harabe bina doğa tarafından geri alınma sürecindedir ve büyüyen gür yeşillik, mimarinin sert çizgilerini yumuşatır. Farklı yönlerde uzayıp giden çapraz kemerleri vurgulayan kompozisyonun dinamizmi, Turner'ın olgunluk eserlerinin enerjisini haber verir.

Turner bazılarınca Britanya'nın en büyük manzara ressamı sayılır. Üslubu, uzun meslek yaşamı boyunca köklü bir biçimde evrime uğradı: Erken suluboya resimleri aydınlıktı ve kesin planlıydı; ama çok geçmeden yağlıboya resimlere sarıldı ve daha ihtiraslı tarihsel konuları ele aldı. Daha sonraki izlenimcilerin eserlerini haber verircesine, ayrıntıya daha az, renk ve ışık efektlerine daha fazla odaklanmaya başladı. 1830'lardan itibaren çalışmaları daha da özgürleşti ve doğanın temel güçlerini takıntı haline getirip, sisi, gün doğuşunu, gün batımını, buharı, yağmuru, rüzgârı ve fırtınaları tasvir etti. Gökyüzü efektlerini çalıştığı son taslak defterlerinde görülen suluboya resimler, soyutlamaya yakınlıklarıyla çarpıcı ölçüde modern görünümlüdür. ■



John Constable, çağdaşı Turner gibi manzaraya duygusal bir karşılık veriyordu. Bununla birlikte Turner'ın çalışmaları daha fazla drama geliştirdi ve tarihsel öğeler içerdi; Constable'ın çalışmalarıysa, *Arudel Değirmeni ve Şatosu* da dahil, daha sakin ve daha temsili olma eğilimindedir.

ASİL SADELİK VE SAKİN İHTİŞAM

AVUSTURYALI MARIA CHRISTINA'NIN MEZARI (1798–1805), ANTONIO CANOVA


VXORI · OPTIMAE
ALBERTVS

KISACA

YAKLAŞIM
Yeni-klasisizm

ÖNCE
1709 ve 1748 Vezüv Dağının püskürmesiyle küllere gömülen eski Roma kentleri Herculaneum ve Pompeii keşfedilir.

1748–74 Giovanni Battista Piranesi, eski Roma anıtlarının ihtişamını vurgulayan bir dizi oymabaskı üretir.

1755 Johann Joachim Winckelmann, *Yunanların Resim ve Heykeli Üzerine Düşünceler*'i yayımlar.

SONRA
1784–87 Jacques-Louis David, yeni-klasik bir yalınlıkla resmedilen asil bir konuyu, *Horatius Kardeşlerin Yemini*'ni tamamlar.

1804 Napoléon Fransa imparatoru tacını takar; Roma imparatorlarını model alır.

Yeni-klasisizm, mimarlıkta ve sanatta geç 18. ve erken 19. yüzyıllarda gelişen bir üsluptu. Dikkate değer mimari keşiflerle, özellikle gömülü Roma kentleri Herculaneum ve Pompeii'deki kazılarla ateşlenen Eski Yunanistan ve Roma uygarlıklarına ilginin yeniden canlanmasından esinlendi.

Bu eski kentlerden kurtarılan duvar resimleri ve eşyalar, oymabaskılara kaydedildi ve bütün Avrupa'da yayımlanıp, insanların Roma süslemesi ve tasarımı hakkında olağanüstü bir içgörü kazanmasına olanak verdi. Alman sanat tarihçisi Johann Winckelmann'ın *Yunanların Resim ve Heykeli Üzerine Düşünceler*'i gibi kitaplar, sanatçıları klasik Yunanistan'ın ve Roma'nın sanatını ve değerlerini çağdaş yaşama aktarmaya teşvik etti.

Bununla birlikte, yeni-klasisizm, ilkçağ formlarının dirilişinden ibaret değildi: Fransız filozof Denis Diderot gibi Aydınlanma şahsiyetlerinin düşüncesini ifade ediyor, rasyonel, ilerici ve ciddi olanı teşvik etme arzularını yansıtıyordu. Rokoko sanatta egemen olan gamsız ve havai dekoratif yaklaşımın yerini, soyluluğu, berraklığı ve saflığı cisimleştiren ve klasik panteonun kahraman figürlerini tasvir eden daha ciddi bir ahlaki bağlılık sanatının alması gerektiğine dair artan bir duyguyla da örtüştü.

> Tüm insanlığın ölümlülüğüne duygusal olarak dokunaklı ama metanetli bir ağıt.
> **Hugh Honour**
> ***Neo-classicism*, 1968**

Bu değerler, Antonio Canova'nın yaptığı *Avusturyalı Maria Christina'nın Mezarı*'nda güzel bir şekilde ifade edilir; bu eser yeni-klasisizmin özünü iletip, Winckelmann'ın sanatçılara önerdiği asil sükûneti ve yalınlığı özetler.

Roma'ya dönüş

Canova, 18. yüzyılın ikinci yarısında, klasik sanatın ihtişamını birinci elden yaşamak için Roma'ya

Antonio Canova



Bir taş ustasının oğlu olan Antonio Canova 1757'de Treviso'ya yakın Possagno'da doğdu. Meslek yaşamının ilk döneminde Venedik'te çalıştı ama 1779'da Roma'ya taşındı; klasik heykelciliğin süper örneklerini görüp inceleyebildiği Roma'da büyük bir atölye kurdu. *Theseus ve Minotauros* (1781) heykeliyle erken başarıya kavuştuktan sonra aranan bir sanatçı oldu ve papalık sarayında çalışması istendi. Canova uluslararası bir şöhretti ve birçok devlet başkanınca istenmesine rağmen –Napoléon onu Paris'e, Büyük Katherina Rusya'ya, Kutsal Roma İmparatoru II. Franz Viyana'ya davet etti– o Roma'da, esin kaynağına yakın kalmayı tercih etti. 1816'da Possagno'ya çekildi ve 1822'de orada öldü. Oradaki stüdyosu, sanatının tapınağıdır.

Önemli eserleri

1783–87 XIV. Clemens'in Mezarı
1783–92 XIII. Clemens'in Mezarı
1783–93 *Cupid'in Öpücüğüyle Canlanan Psyche*
1804–08 *Venüs Olarak Pauline Borghese Bonaparte*
1814–17 *Üç Güzeller*

Ayrıca bakınız: Marcus Aurelius 48–49 ▪ Junius Bassus Lahti 51 ▪ Pisa Vaftizhanesi vaiz kürsüsü 84–85 ▪ VII. Henry ve Yorklu Elizabeth'in Mezarı 164 ▪ *Colosseum* 204–05 ▪ Portland Vazosu 225 ▪ *Yunan Köle* 249 ▪ Oscar Wilde'ın Mezarı 338



üşüşen ilerice sanatçılardan biriydi. Mimarlar Robert ve James Adam, ressamlar Jacques-Louis David ve Joshua Reynolds, heykeltıraşlar John Flaxman ve Bertel Thorvaldsen de gelenler arasındaydı. Kent, zaten Büyük Tur'un –üst sınıf gençlerin çıktığı kültürel Avrupa turu– yerleşik durağıydı. Bu aristokrat gezginler, yeni-klasik sanatçıların, mimarların ve tasarımcıların önemli müşterileri olacaktı.

Roma'da Canova ilkçağın en büyük kalıntılarından bazılarını inceledi ve giderek önde gelen bir heykeltıraş olduğunu kanıtladı. Yeni-klasik üslubunu kentte yaşadığı yıllarda geliştirdi. İlk eserlerinin Barok, coşkun bir havası vardır; 1782'de *Theseus ve Minotauros* heykelini yaptığı sırada bu hava görünür biçimde değişmişti. Doğal boyutunda yapılan bu eserde Canova Theseus'u, Minotauros'u –yarı insan, yarı boğa– öldürdükten sonra, mücadelenin sıcağında değil, bir dinginlik anında tasvir etmeyi seçer. Theseus'un vücudu natüralist değil, idealleştirilmiştir (en önemli karakteristikleri vurgular). Canova klasik mit tasvirlerinden hem büyülenmesine hem de esinlenmesine rağmen, hiçbir zaman antik heykelleri sadece taklit etmedi, klasik geçmişi kendi zamanının kaygılarına uygun yeniden yorumlamaya çalıştı.

Viyana siparişi

1798'de Viyana'ya yaptığı bir ziyarette Canova, Teschen Dükü Saksonyalı Prens Albert'ten, Avusturya imparatoriçesi Maria Theresa'nın kızı olan ve yakın zamanda ölen karısı Maria Christina için uygun ölçüde etkileyici bir mezar yapma



Theseus ve Minotauros (1782), heykeli ilkçağın dirilişinin ilk Roma örneği olarak selamlayan Fransız eleştirmen Quatremère de Quincy tarafından övüldü.

işini aldı. Anıt Roma için değil, Viyana'da Augustinusçu kilise için yapıldı. Maria Christina'nın mezarının tasarımı, Venedik'te Frari kilisesine konulması düşünülen ama siyasal nedenlerle iptal edilen bir Tiziano anıtı için Canova'nın yaptığı daha önceki planlardan uyarlandı. Carrara mermerinden yontulan mezar, klasik heykel malzemelerini hatırlatır. Soğuk beyazlığı, kontrollü, vakur üzüntü ifade eden bir grup figüre tamamen uygundur. Katı geometrik bir çerçevenin içinde güçlü duygular bulunur: Yaslı figürlerden oluşan bir kortej, biçimiyle hem eski Mısır piramitlerini, hem MÖ 12 civarında Roma'da inşa edilen Caius Cestius'un mezarını andıran bir mezar odasına girer.



Üç Güzeller'i, Canova beyaz mermerden yonttu ve duruşuyla, sakinliğiyle ve uyumuyla eserlerinin tipik bir örneğidir.

İdeal insanlık

Heykel, Hıristiyanlık öncesi dünyadan çok açık ilham alır. Maria Christina'nın sureti, Barok Hıristiyan sanatta bekleneceği gibi bir melek tarafından değil, bir Mutluluk figürü tarafından yukarıda tutulan bir madalyonun üzerinde gösterilir. Dahası portre, kuyruğunu yiyen bir yılanla (eski bir ölümsüzlük simgesi) çevrili gösterilir.

Gelenekten bu tür radikal kopuşlar, Canova'nın amaçları ile dükün amaçlarını karşı karşıya getirdi. Patronu heykeldeki figürlerin merhum karısının erdemleriyle özdeş olmasını arzuluyordu; Canova da, bizzat ölüm temasını –insanlığın ortak kaderi– temsil etmelerini istiyordu. Canova, dükün arzusuna uyup özgül alegorik anlamlar vermeye mecburdu: Külleri taşıyan kadın figür genellikle Dindarlığın ya da Erdemin bir kişileşmesi olarak görülür; soldaki kadınlar ise, İyilikseverliği (Maria Christina bu niteliğiyle tanınırdı) temsil eder. Ama başka anlamlar da bulunabilir – örneğin, soldaki üç figür, insanın üç çağını simgeliyor diye okunabilir; klasik giysili figürlerin birey olarak tanınabilir olmaması da, esere daha evrensel bir anlam katar: Bütün insanlık ölümün kapısından geçmelidir.

Sağda Ölüm perisi (tin) Metanet aslanına yaslanır. Ortaçağ mezar heykeli ölümü bir iskelet olarak temsil edebilirdi; oysa burada, klasik esinli çıplak bir gençtir. Dük, heykele Habsburg armasının ve ayrıntılı bir kitabenin dahil edilmesini istedi; Canova kabul etti ama arma simgelerini piramitte aslanın arkasına, neredeyse görünmeyen bir yere yerleştirdi.

> En fazla, eserin bu halkın ruhu üzerinde yarattığı etki konusunda sabırsızım.
> **Antonio Canova**

Yeni bir klasisizm

Canova'nın diğer eserlerinin pek çoğu klasik edebiyattan ya da tarihten alınan konuları tasvir eder; *Üç Güzeller*'de doruğuna ulaşır. İmparatoriçe Josephine için yapılan daha önceki bir versiyondan sonra 1814-17'de Bedford Dükü için yapılan bu heykel, Zeus'un kızlarını sarmaşdolaş gösterir. Canova'nın portreleri bile, modeli çoğu kez klasik kılıkta sunar: Napoléon bir portre heykelini yapmasını isteyince, çıplak imparatorun doğal boyutunda bir heykelini *Arabulucu Mars* olarak yarattı. George Washington (hiç karşılaşmadığı) heykeli, Amerikan başkanını, bir tunik, savaş zırhı ve pelerin giyen, bir tablete veda konuşmasını yazan Romalı bir general olarak gösterdi.

Canova mezar anıtlarıyla ünlüydü. Maria Christina'nın mezarı Viyana'daki kiliseye yerleştirildiği sırada, önde gelen birçok şahsiyet için mezar tasarlamıştı;

bunların arasında iki tane papa (XII. ve XIV. Clemens), Venedikli donanma kahramanı Amiral Angelo Emo ve Piskopos Nicola Antonio Giustiniani de vardı. Son iki mezar anıtı, Yunan stel ya da mezar taşı formunu canlandırdı.

Cumhuriyetçi sanat

Winckelmann'ın klasik ilkçağ aşkından esinlenen sanatçılar arasında, Alman saray ressamı Anton Raphael Mengs; toplumsal bağlantılarıyla yeni-klasisizmi Britanya'ya ve Amerika'ya getiren Amerikalı sanatçı Benjamin West; Fransa'da en ünlü sanatçılardan biri olan Jacques-Louis David'in hocası Fransız ressam Joseph-Marie Vien de vardı.

David yeni-klasik idealleri anlatı resmini kapsayacak şekilde genişletti ve Fransa'da cumhuriyetçiliği Roma'nın kahramanlık, metanet ve ciddiyet değerleriyle ilişkilendirerek, bu türü siyasal amaçlarla kullandı. David'in eserlerinde ciddiyete ve yalınlığa yeni-klasik bağlılık, fedakârlık ve devlete hizmet çağrısında bulunan bir siyasal ideolojiye kusursuzca uyduruldu.



Horatius Kardeşlerin Yemini (1784-87), Jacques-Louis David'in bu eserinde üç kardeş Roma'yı korumaya yemin ediyor. Eser, klasik metanet ve yurtseverlik erdemlerini yüceltiyor.

Canova'nın eserleri kendisi hayattayken eleştirel övgü aldı ve Winckelmann'ın özlemlerini gerçekleştiren sanatçı olarak görüldü. Yaşamı ve sanata bağlılığı, yüksek ahlaki ciddiyetin örneği gibi de görülüyordu. Daha sonra 19. yüzyılın sonlarında yeni-klasik sanatın çoğu kez soğuk ve statik görüldüğü Romantik dönemde, Canova'nın eserleri gözden düştü. Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısında Canova'nın eserleri yeniden takdir edildi ve şöhreti canlandı.■



Cupid'in Öpücüğüyle Canlanan Psyche'de Canova, yeni-klasik güzellik ve zarafet ideallerini yüceltir. Çoğu kez patronların talebini karşılamak için figürlerin ve gurupların birebir kopyalarını yaptı.

> Büyük olmamızın tek yolu, eskileri model almaktır.
> **Johann Winckelmann**

PORTFÖY

PALAZZO FARNESE CEILING (1597–1600), ANNIBALE CARRACCI

Annibale Carracci, Caravaggio ile birlikte, erken 17. yüzyıl resminde önemli şahsiyetlerden sayılır. En ünlü eseri, Roma'da Palazzo Farnese'deki tavan freskleridir. Freskler, ayrıntılı bir mimari-görünümlü çerçeve içinde tanrıların aşklarıyla ilgili mitolojik sahneleri tasvir eder. Orta panel, gürültücü bir alay eşliğinde yatağa götürülen Bakkhos ve Ariadne'yi tasvir eder. Caravaggio gibi Annibale de, oldukça yapay maniyerist üsluptan sonra İtalyan sanatına yeniden enerji ve inanç getirdi. Bununla birlikte, Caravaggio'nun eserleri dünyevi bir gerçekçiliğe sahipken, Annibale'nin resimleri Yüksek Rönesansın klasik ruhunu yeni bir coşkunlukla canlandırdı. Barok üslubun gelişimini büyük ölçüde etkiledi.

MISIR'A KAÇIŞ (1609), ADAM ELSHEIMER

Alman ressam Elsheimer (1578-1610) gece sahneleriyle ünlendi ve *Mısır'a Kaçış* onun şaheseridir. Bakır üzerine yağlıboyayla yapılan resim, gece gökyüzünü öncekilerden daha doğru biçimde tasvir eder: Samanyolu belirgindir ve birçok takımyıldız açıkça tanımlanabilir. Elsheimer ışıklandırmaya meraklıydı ve bu resimde ay da dahil, dört ışık kaynağını yenilikçi bir biçimde kullanır. Elsheimer meslek yaşamının çoğunu Roma'da geçirdi ve yoksulluk içinde orada öldü. Ama arkadaşı Rubens de dahil, birçok hayranı oldu ve eserlerinin etkisi de genişti.

HOLOFERNES'İ ÖLDÜREN YUDİT (Y.1620), ARTEMISIA GENTILESCHI

17. yüzyılın en büyük kadın ressamı Gentileschi (1593-Y. 1654), acımasız bir cinayet sahnesini neredeyse şok edici bir natüralizmle sunar. Yudit ve genç hizmetçisi, Yudit boğazını keserken çabalayan Asur generali yerde tutuyor; akan kan, generalin kaftanının ve Yudit'in elbise yeninin kırmızısını tekrarlıyor. Aşırı koyu ve açık renklerde Caravaggio'nun etkisi açıkça görülür. Bağımsız bir hayat yaşayan cesur bir karakter olan Gentileschi bir ressamın kızıydı, Floransa ve Napoli'nin yanı sıra esas olarak doğduğu kent Roma'da çalıştı. Ressam Agostino Tassi'nin tecavüzüne uğradı; Tassi affedildi. *Holofernes'i Öldüren Yudit*'in kanlı yorumunı, tecavüze uğramasına duyduğu öfkeden kaynaklandığı düşünüldü. Resimleri, tipik olarak başrolde güçlü kadınları oynatır.

GÜLEN ATLI (1624), FRANS HALS

Gülen Atlı, Hals'a (y. 1582-1666) ün kazandıran dinç fırça işi ve canlı karakterizasyon sergiler; portre ressamı konusunun özgüven ve gösteriş katar. Gülmeyen ama gülümseyen model, bol, çok renkli, birçok simge işlenmiş ipek bir ceket giymiştir. Hals, Felemenk Cumhuriyeti'nin ilk günlerinin iyimser ruhunu, diğer sanatçılardan daha iyi özetler. Yaşamının büyük bölümünde Hals, Haarlem'de önde gelen bir portre ressamı oldu ama kısmen bakmakla yükümlü olduğu büyük bir ailesi olduğu için yoksulluk içinde öldü ve ölümünden sonra ünü soldu. Hals geç 19. yüzyılda yeniden popüler oldu.

ÜÇ KONUMDA I. CHARLES'IN BAŞI (Y.1635), ANTHONY VAN DYCK

Van Dyck I. Charles zamanında silinmez bir İngiliz monarşisi imgesini yarattı. Aynı zamanda mükemmel bir portre ressamıydı ve günlük yaşamdan oldukça özgün sahneler üretti ve hem karikatürün hem ideal manzaranın mucidi sayılır. Ölmeden önceki yıllarda az resim yaptı. 1609'da öldü.

Annibale Carracci

1560'ta İtalya'da Bologna'da doğan Annibale Carracci 1580'lerde kardeşi Agostino ve kuzeni Ludovico ile birlikte kentte bir öğretim akademisi kurdu. Yöntemleri canlı modelden çizim yapmaya önem vermekteydi ve bir sonraki ressam kuşağı üzerinde büyük bir etkileri oldu. Annibale 1595'te Roma'ya taşındı ve orada tanınmasına yol açan ihtişamlı dinsel ve mitolojik resimleri

Önemli eserleri

Y.1582 *Kasap Dükkanı*
1593 *İsa'nın Dirilişi*
Y.1604 *Mısır'a Kaçış*

yarattı; Charles'ın atlı bir portresi ve üç bakış açısından kafasının boyalı bir taslağı da dahil, bizzat birçok portresini yaptı. Kral dalgın bir ifadeyle, fırtına bulutlarının oluşturduğu bir arka plandan gözünü dikmiş bakıyor. Resim, Gianlorenzo Bernini'nin yaptığı mermer bir büst için model olarak Roma'ya gönderilmek üzere yapıldı; büst, 1698'de İngiltere'de bir yangında kayboldu.

Anthony van Dyck

1599'da Antwerp kentinde doğan Anthony van Dyck erken gelişti, 18 yaşında Rubens'in baş asistanı oldu ve birkaç yıl sonra da kendi uluslararası kariyerine başladı. Van Dyck 17. yüzyılın en büyük Flaman ressamlarından biri oldu. Portre ressamlığında Rubens'i gölgede bıraktı. İtalya'da, Fransa'da ve kendisini şövalye ilan eden I. Charles'ın saray ressamı olarak son yıllarını geçirdiği İngiltere'de çalıştı. 1641'de öldü. Eserlerinin aristokrat zarafeti ve baştan çıkarıcı güzelliği, yüzyıllarca portre ressamlarına ilham verdi. Thomas Gainsborough ve John Singer Sargent onun en büyük hayranları arasındaydı.

Önemli eserleri

y.1618–20 *Samson ve Delila*
1623 *Marchesa Elena Grimaldi*
1635 *I. Charles'ın En Büyük Üç Çocuğu*

BENTHEIM ŞATOSU
(1653), JACOB VAN RUISDAEL

Ruisdael (y. 1628-82) 17. yüzyılın büyük Felemenk manzara ressamları arasındadır, eserlerinin kapsamı ve gücü bakımından rakipsizdir. *Bentheim Şatosu*, kahramanlık damarını sergiler, doğanın haşin ihtişamını vurgular; fanteziyi gerçeklikle karıştırarak şatoyu, hayali bir dağlık sahnenin içinde tasvir eder. Ruisdael'in eserleri yalnızca Hollanda'da değil, İngiltere'de de etkili oldu.

SÜTÇÜ KIZ
(y.1660), JOHANNES VERMEER

Çok sayıda Felemenk sanatçı, Vermeer'inkine (1632-75) benzer yüzeysel gündelik yaşam resimleri yaptı ama *Sütçü Kız*'da görüldüğü gibi enfes renk, şekil ve doku uyumu ile ayrıntıya gösterilen özen onun resimlerini farklı bir düzeye yükseltir. Burada bir aşçı yamağı ayrıntılı bir gerçekçilikle, bir kâseye süt koyarken tasvir edilir. Sarı bir korse giyen ve mavi bir önlük takan sütçü, kollarını sıvamış ve yüzünde hafif bir gülümseme vardır. Sağlıklı olmanın cisimleşmesi gibi görünmesine rağmen, görüntünün öne eğilen testi gibi yanları erotizmin geleneksel simgeleriydi. Vermeer'in adı öldükten sonra iki yüzyıl boyunca fiilen unutuldu; ama resimleri, yanlışlıkla başka sanatçılara atfedilmesine rağmen, beğenilmeye devam edildi.

İSA'NIN ADINA TAPINMA
(1674–1679), GIOVANNI BATTISTA GAULLI

1540'ta kurulan Cizvit tarikatı, Karşı-Reformasyonun mızrak uçlarından biriydi ve önde gelen bir sanat hamisiydi. Roma'da Gesù'nun –Cizvitlerin ana kilisesi– tavanı, Katolik diriliş sanatının, İsa'nın bir simgesine tapan azizleri ve melekleri tasvir eden görkemli bir örneğiyle süslüdür. Aşağıdan görülüyormuş gibi perspektife göre yapılan fresk, bir göz aldatma şaheseridir. Gaulli (1639-1709) Gianlorenzo Bernini'nin koruması altındaydı; siparişi almasına yardım etti, yapımında tavsiyelerde bulundu.

LOS VERERABLES'İN GÜNAHSIZ DOĞUMU
(y.1678), BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO

Günahsız Doğum, Bakire Meryem'in diğer bütün insanları lekeleyen "ilk günah"tan muaf gebe kaldığını öne süren Katolik öğretidir. Bu, İspanyol sanatçılar için gözde bir konuydu, özellikle iki düzineden fazla günahsız doğum resmi yapan Murillo'nun (y. 1617-92). Murillo, bu resimde de olduğu gibi, genellikle mavi ve beyaz giysili, kollarını göğsünde kavuşturmuş tam boy bir Meryem figürü gösterir; burada ayın üzerinde duruyor, bulutların arasında süzülüyor, etrafında bebek melekler dolaşıyor. Hayattayken bu imgeler çok popülerdi ve çok kopyalandı. 18. ve 19. yüzyılda Murilo en büyük ressamlardan biri olarak görüldü ama daha sonra eserlerinin tatlı taklitleri, saygınlığının hızla düşmesine neden oldu.

MIDDELHARNIS YOLU
(1689), MEINDERT HOBBEMA

Hobbema'nın en ünlü resmi *Middelharnis Yolu*, Felemenk resminin altın çağının son ürünlerinden biri olarak görülen geç bir eserdir. Aldatıcı ölçüde basit olan resim, bir köy ile bir kilise kulesinin görüldüğü resmin ortasına doğru uzaklaşan ağaçların arasında pis bir yolu gösterir; görüntü bugün de

Canaletto

1697'de Venedik'te doğan Giovanni Antonio Canal -daha çok "küçük Canal" anlamına gelen Canaletto lakabıyla tanınır- tiyatro sahnesi ressamı babası Bernardo Canal'a yardım ederek meslek yaşamına başladı. 1720'lerin başında Canaletto manzara ya da *vedute* resimleri yapmaya yöneldi, memleketi Venedik sahnelerinde uzmanlaştı ve bu resim türünün en ünlü temsilcisi oldu. Eserlerinin büyük çoğunluğu, Büyük Tur'la gelen Britanyalı ziyaretçilerce satın alındı. 1746'da, Avusturya Veraset Savaşı bütün Avrupa kıtasında bu tür gezileri zorlaştırınca, Londra'ya taşındı -orada manzara resimleri yapmaya devam etti- ve 1756 civarına kadar Venedik'e kalıcı olarak dönmedi. 1768'de Venedik'te öldü.

Önemli eserleri

1730 *Büyük Kanal'a Giriş*
1744 *Piazza San Marco*
1747 *Windsor Şatosu*

pek değişmemiş. Hobbema (1638-1709), Jacob van Ruisdeal'in bir öğrencisiydi ama 1668'de şarap muayene memuru olarak işe girdikten sonra, esas olarak boş zamanlarında resim yaptı.

METANET
(1714–1717), GIACOMO SERPOTTA

Herhalde en büyük ustuka heykeltıraşı olan Serpotta (1656-1732) ömrünün tamamını Sicilya'da Palermo'da geçirdi; orada sayısız kilisede çalıştı. Zarif, büyüleyici, yaratıcı eserleri İtalyan sanatında Rokoko üslubunun en saf ifadeleri arasındadır. Dört büyük erdemden biri olan metanet, genellikle ciddi ve dinç bir kadın olarak temsil edilir ama Serpotta'nın elinde, başı geleneksel miğfer yerine devekuşu tüyleriyle süslü, hoş bir yosmadır.

TAŞ USTASININ AVLUSU
(Y.1725–1730), CANALETTO

Canaletto'nun resimlerinin büyük çoğunluğu, büyük binaları, heybetli kanalları ve renkli festivalleriyle Venedik'in kamusal yüzünü tasvir eder; ama meslek yaşamının başında, *Taş Ustasının Avlusu* – gündelik yaşama sevimli bir bakış– gibi, perdenin arkasındaki mahrem görüntüleri resmetti. Olasılıkla bir turist için değil, Venedikli bir patrona yapılan resim, geçici bir atölyeye dönüştürülen Campo San Vidal'i gösterir.

DIANA BANYODAN SONRA
(1742), FRANÇOIS BOUCHER

Boucher (1703-70), 18. yüzyıl ortasının egemen Fransız sanatçısıydı. Süper bir nü kadın ressamıydı ve avdan sonra dinlenen tanrıça Diana'yı içten bir duyumsallıkla tasvir eden *Banyodan Sonra Diana*, çoğu kez onun şaheseri olarak görülür. Zarif teknik ressamlığıyla, ışıltılı teni tasviriyle ve dokunuş hafifliğiyle resim, Rokoko üslubun tipik örneğidir. Boucher aynı zamanda üretken bir porselen ve duvar halısı tasarımcısıydı; Fransız Kraliyet Resim ve Heykel Akademisinin de müdürüydü. Meslek yaşamını sonuna doğru beğeni, yeni-klasisizme yöneldi ve Fransız Devrimi'nden sonra da eserleri, havai diye önemsenmedi.

MUHTEREM KAPTAN AUGUSTUS KEPPEL
(1752–1753), JOSHUA REYNOLDS

Bu, Reynolds'ın (1723-92) İtalya'ya yaptığı uzun bir inceleme gezisinden sonra Londra'da ününü pekiştiren resimdir. Yükselen donanma yıldızı figürün dinamik pozu, ünlü bir ilkçağ heykeline, *Apollo Belvedere*, dayanır ve modelin karakterini ve statüsünü yansıtmak için seçilmişti. Reynolds'ın eserleri resim sanatını Britanya'da yeni bir statüye yükseltti ve 1768'de kurulduğunda Kraliyet Akademisinin başkanlığına atanması, kendi zamanının önde gelen portre ressamı kabul edildiğini göstermektedir.

BİR VAZO ÇİÇEK
(Y.1760), JEAN-SIMÉON CHARDIN

O zamanın belgeleri Chardin'in (1699-1779) çeşitli çiçek resimlerinden söz etmesine rağmen, günümüze kaldığı bilinen tek çiçek resmi budur. Karanlık bir zemin üzerinde mavi-beyaz bir Delft vazonun içinde olan çiçekler, dikkate değer taze bir görüşle ve kesin bir dokunuşla yorumlanır. Chardin daha genel olarak, o zamanın Fransız sanatının şaşaasının aksine, benzer esinli yalınlıkla ele aldığı ev eşyaları ve ölü av gibi cansız nesnelerin resmini yaptı. Chardin'in eserleri ölümünden sonra büyük ölçüde unutuldu ama 19. yüzyılın ortasında yeniden keşfedildi.

SALINCAK
(1767), JEAN-HONORÉ FRAGONARD

Fragonard (1732-1806) başlangıçta büyük ölçekli tarih resimleriyle

başarıya ulaşmayı umdu ama yeteneklerinin daha hafif malzemeye uygun olduğunu anladı. Ünlü eseri *Salıncak*'ta krem köpüğü ve pembe giysili bir kız, yaşlı bir erkek tarafından bir salıncakta sallanır; ateşli genç sevgilisi ise, çalıların arasında saklandığı yerden onu hayranlıkla izler. Eser, Fransız Rokoko sanatının neşeli erotik ruhunu diğer eserlerden daha eksiksiz özetler. Fransız Devrimi, Fragonard'a konu sağlayan aristokrat hazları silip süpürdü; 1792'de resim yapmayı bırakıp, Louvre'da (1793'te müze olarak açılan) yöneticilik yaptı ve sessizlik içinde öldü.

WATSON VE KÖPEKBALIĞI
(1778), JOHN SINGLETON COPLEY

Amerikan sömürgelerinin seçkin portre ressamı Copley 1775'te Londra'ya taşındı. Yeni ülkesindeki en büyük eserleri çok figürlü tarih resimleriydi; bunların ilki ve en önemlisi de, *Watson ve Köpekbalığı*'ydı. Gerçek bir olaya dayanan bu resim, Küba'daki Havana limanında bir köpekbalığı saldırısından kurtarılan bir çocuğu gösterir. Çıplak çocuğa saldıran köpekbalığı ve ona ulaşmaya çalışan kurtarıcılarla resmin sarsıcı bir dolaysızlığı vardır. Bu eser, tarihsel ya da ahlaki bir ağırlıktan ötürü değil, yalnızca var olduğu için bir konuyu tasvir etmesi bakımından özgündü ve Théodore Géricault'nun *Medusa'nın Salı* gibi eserlerin eksiksiz romantizminin habercisiydi.

GOETHE CAMPAGNA DI ROMA'DA
(1786–1787), WILHELM TISCHBEIN

Wilhelm Tischbein (1751-1829), Tischbein sanatçılar hanedanının bir mensubuydu; 18. ve 19. yüzyılda aktif olan bu sanatçıların birkaçı da kadındı. Aile, esas olarak Wilhelm'in Roma'da tanıştığı Alman yazar Johann Wolfgang von Goethe'nin portresiyle hatırlanır. Goethe idealleştirilmiş bir şekilde, arka planda Roma harabeleriyle birlikte dışarıda otururken tasvir edilir. Mektuplar resmin, eski Roma kalıntılarıyla temsil edilen insan başarılarının geçiciliği üzerine bir tür derin düşünme olarak tasarlandığını gösterir.

PORTLAND VAZOSU
(Y.1790), JOSIAH WEDGWOOD

Wedgwood (1730-95), Britanya'da yeni-klasisizmin önemli bir şahsiyetiydi. Sofra takımları ve süs eşyaları üslup zevkini yaygınlaştırdı ve mükemmel sanatçıları, en önemlisi heykeltıraş John Flaxman'ı tasarımcı olarak çalıştırdı. Siyah zemin üstüne beyaz mitolojik ve tarihsel figürlerle süslü bir Roma eseri olan Portland Vazosu'na Wedgwood'un dikkatini çeken Flaxman'dı. Wedgwood bu vazonun yeşim taşından aynısını yapma yöntemleri üzerinde dört yıl çalıştı. Sonunda ürettiği kopyayı, kendisinin en güzel başarısı saydı.

HAMBLETONIAN, KAŞAĞILAMA
(1799–1800), GEORGE STUBBS

Bütün at ressamlarının en büyüğü Stubbs (1724-1806), bu eseri –en büyük ve en güçlü eserlerinden biri– 70 yaşını geçmişken yaptı. Ünlü bir yarış atını bir yarışı kazandıktan sonra bitkin durumdayken tasvir eder. Stubbs'un atlara hayat verme yeteneği –parlak derilerinin altında dalgalanan kaslar duygusu vererek– anatomik incelemelere dayanmaktaydı. Resimli kitabı Atın Anatomisi'ni araştırmaya bir yıldan fazla zaman harcadı.

John Singleton Copley

1738'de ABD'de Boston'da doğan John Singleton Copley, daha onlu yaşlarındayken portre ressamı olarak çalıştı. Hızla başarıya ve refaha kavuştu; portrelerinden biri 1766'da Londra'da sergilendiğinde, Joshua Reynolds'ın hayranlığını kazandı. Copley, Boston'ın güvenliliği ile Londra'nın meydan okuması arasında kararsız kaldı; ama sonunda, Amerika'da savaşın eli kulağında olduğunu anlayarak, Avrupa'ya taşındı. Yaklaşık on yıl boyunca İngiltere'de de büyük başarı elde etti ama meslek yaşamı geriledi, patronlarla ve diğer sanatçılarla ağız dalaşına girdi. Son yıllarında zihnen ve bedenen zayıfladı ve 1815'te Londra'da borç içinde öldü.

Önemli eserleri

1768 *Paul Revere*
1783 *Binbaşı Peirson'ın Ölümü*
1785 *III. George'un Kızları*

ROMANT
SİMGECİ

İZMDEN
LİĞE

Francisco de Goya'nın ünlü portresi *Çıplak Maya*, Goya'nın başını İspanya'da Engizisyonla belaya sokar; ahlaksız olmakla suçlanır.

1800

Napoléon Bonaparte Antonio Canova'dan, bir Roma tanrısı kılığında nü bir heykelini yapmasını ister.

1806

Théodore Géricault'un *Yaralı Süvari*'si Paris Salon Sergisi'nde sergilenince tartışmalara neden oldu; birçok kişi tarafından Napoléon'un yenilgisini bir simgesi olarak görüldü.

1814

1821

John Constable'ın *Saman Arabası* Londra'da bir stüdyoda yapılmasına rağmen, kırsal dinginliğin idilik bir imgesini yakalar.

Eugène Delacroix'nın Fransa'da Temmuz Devriminden esinlenen kışkırtıcı resmi *Halka Yol Gösteren Özgürlük*, romantiklerin asi ruhunun örneğidir.

1830

1836

Hudson River School'un eş-kurucusu **Thomas Cole**, Amerikan manzara resminin en eski şaheserlerinden biri olan *Boyunduruk*'u üretir.

***Yağmur, Buhar ve Hız*, J. M. W. Turner'ın** modern çağa ulaşım ve iletişimi getiren demiryollarının ortaya çıkışına övgüsüdür.

1844

1857

Jean-François Millet'nin gerçekçi şaheseri *Başak Toplayanlar*, Fransız köylülerin yoksulluğunu ve zor çalışma koşullarını vurgular.

19. yüzyıl, sanatların daha fazla parçalanmasına da yol açan hızlı bir toplumsal ve teknolojik değişim dönemine tanık oldu. Ressamlar yeni yolları ve yeni düşünceleri araştırmaya daha fazla istekli oldular ve yüzyıl ilerledikçe bu, etkileyici bir üslup ve teknik çeşitliliğinin ortaya çıkmasına yol açtı.

Yüzyılın başında egemen tarihsel figür, ordularıyla Avrupa'yı silip süpüren, binlerce yaşamın seyrini değiştiren Napoléon Bonaparte'tı. Orduları İspanya'yı istila edip Francisco de Goya'yı acımasızca gerçekçi savaş imgeleri üretmeye teşvik etti; Dresden'i işgal edip, Caspar David Friedrich'in resimlerine (*Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin*'in modeli, Kurtuluş Savaşlarının bir gazisi olabilir) yurtsever bir renk kattı. Napoléon'un imparatorluk hırsları, yeni-klasik üslubun son ifadelerini ateşledi; yenilgisine de, etkileri 20. yüzyıla kadar uzanan büyük, kapsamlı bir hareket olan romantizmin doğuşu eşlik etti. Üslup bakımından romantizm, Théodore Géricault, Antoine-Louis Barye ve Eugène Delacroix'nın huzursuz şiddetini, Jean-Auguste-Dominique Ingres'in egzotizmini ve Friedrich'in dingin maneviyatını kapsamadı.

Romantizm bireysel özgürlük davasını savundu, bağımsız düşünceyi teşvik etti ve otoriteyi daha fazla sorguladı. Sanatçılar akademilerin –sanat kuruluşları– kurallarına ve Paris'teki Salon gibi devlet-destekli sergilere isyan ettiler. En kalıcı üne sahip ressamlar artık bu tür kurumlardan çıkmıyordu; serbest gruplarla ya da sergilerle adlarını duyuruyorlardı.

Gerçekçiliğin etkisi

Yerleşik sanat kurumuna ilk saldırılara Gustave Courbet ve gerçekçiler öncülük etti. Amaçları, basitçe, aslına daha uygun resimler yapmak değildi; aynı zamanda o günün geleneklerini zayıflatmak istiyorlardı. Bu gelenekler, sanat okullarında öğretilen gösterişli pozlar ve idealleştirilmiş figürlerle birlikte "yapay" konulara –mitler, alegoriler ve tarih resimleri– odaklanmayı kapsamaktaydı.

Gerçekçilik, toplumda büyük değişimlerle örtüştü: Sanayileşme çalışma pratiklerini kökten değiştirdi ve demiryolları taşraya yolculuğu kolaylaştırdı ve dolayısıyla açık hava resme ilgiyi ateşledi. Louis-Jacques-Mandé Daguerre ve William Henry Fox Talbot'un geliştirdiği fotoğrafçılığın resim üzerinde köklü bir etkisi oldu ve

1862

Jean Matejko'nun şaklaban Stańczyk'i derin düşünceli tasvir etmesi, memleketi Polonya'da büyüyen milliyetçilik duygusunu simgeler.

1866

Yağlıboya resmi *Cepheden Tutsaklar*'da **Winslow Homer,** Amerikan İç Savaşından dokunaklı bir sahneyi tasvir eder.

1873

Claude Monet'nin liman sahnesi *İzlenim, Gün Doğuşu*, eleştirmenlerce alaya alınır ve izlenimci harekete adını verir.

1877

Prova'da **Edgar Degas**, gözde uğraşlarından birinin –bale– rahat ve gayri resmi bir perde arkası görüntüsünü üretir.

1880

İsviçreli ressam **Arnold Böcklin** akıldan çıkmayan *Ölüler Adası*'nı üretir ve "rüyası görülecek bir resim" diye tarif eder.

1888

Vincent van Gogh hayatla barışık *Ayçiçekleri* resimlerini yapar ve bunları, ressam arkadaşı Paul Gauguin'in odasını süslemek için kullanır.

1891

Henri de Toulouse-Lautrec'nin Moulin Rouge'da bir kabare yıldızının tasviri olan *La Goulue*, yeni bir sanat eseri tipinin –poster– öncü örneğidir.

1893

Edvard Munch'un korkunç bir panik ataktan esinlenen ünlü resmi *Çığlık*, dışavurumcular için önemli bir esin kaynağı olacaktır.

yalnızca sureti korumanın bir yolu olarak minyatür portrenin yerini aldığı için de değil.

Fotoğrafa yönelik ilk tutumlar karışıktı. Courbet ve Delacroix bazı figürlerde fotoğrafı temel aldı; Delacroix, doğayı daha iyi anlamalarında fotoğrafın sanatçılara yardımcı olabileceğini öne sürdü. Ne var ki, 1859'da Salon'da bir fotoğraf sergisi, fotoğrafı "zekânın ve sanat okumanın ürünü olan eserlerle karşılaştırılması" olanaklı olmayan "tamamen el ürünü bir dizi işlem" olarak tarif eden bir grup ünlü sanatçının öfkesine neden oldu.

Bununla birlikte 1870'lere gelindiğinde ruh hali değişmişti. İzlenimciler süreçle daha olumlu ilişki kurdu ve o günün en ünlü fotoğrafçısı Nadar, Café Guerbois grubundan sanatçılara karıştı ve ilk sergileri için stüdyosunu onlara ödünç verdi. İzlenimciler fotoğrafı çeşitli biçimlerde kullandı. Claude Monet'nin *Bahçedeki Kadınlar*'ı olasılıkla bir fotoğrafa dayanmaktaydı ve Paris bulvarlarıyla ilgili bazı manzaraları, Nadar'ın bir sıcak hava balonundan yaptığı çekimlerden esinlendi.

Genişleyen etkiler

Fotoğrafın teknik kalitesi iyileştikçe, çok ayrıntılı ve gerçekçi olan resimlere talep azaldı. Onun yerine sanatçılar, etki yaratmanın başka yollarını aradılar. Birçoğu, eserleri 1870'lerin ortasında batıya ulaşan Utagawa Hiroşige ve Katsuşika Hokusai gibi Japon sanatçıların baskı-resimlerinden esinlendi. James Abbott McNeill Whistler'ın sisli Thames sahneleri, onların örneklerine çok şey borçluydu. Georges Seurat gibi bazı sanatçılar yenilik arayışlarında renk ve algıyla ilgili bilimsel teorilerden yararlanırken, Edvard Munch gibileri de evrensel önemde simgeler için psikolojiye daldı. Yeni ifade tarzlarına duyulan doyumsuz arzu, yüzyılın son yıllarında verimli bir yaratıcılık dönemine yol açtı. Sanatçılar form, renk ve kompozisyon düzenlemenin yeni yollarını keşfettiler ve süreç içinde modern sanatın temellerini attılar. ■

AKLIN UYKUSU UCUBELER ÜRETİR

SAVAŞIN FELAKETLERİ (Y.1810–1820), FRANCISCO DE GOYA

Savaşın Felaketleri: Yardım Yok'tan (levha 15) ayrıntı.



KISACA

YAKLAŞIM
Savaş sanatı

ÖNCE
1633 Fransız baskı-resim ustası Jacques Callot asit yedirme baskı dizisi *Savaşın Acıları*'nı yayımlar.

1808 Jean-Antoine Gros'un *Napoléon Eylau'da* adlı resmi, Napoléon dönemi için alışılmadık bir gerçekçilik düzeyi sergiler.

1812 Théodore Géricault, ilk atak asker portresi *Hücuma Kalkan Avcı Subayı*'nı sergiler.

SONRA
1849 Ernest Meissonier'nin *Barikat, rue de la Mortellerie, Haziran 1848'de* ölü isyancıları tasviri, Goya'nın baskı-resimlerindeki ham acımasızlığı yansıtır.

1867 Édouard Manet'nin dramatik *İmparator Maximilian'ın İdamı*, Goya'nın savaş sanatından doğrudan etkilenir.

İnsanlar silah kullandığından beri sanatçılar savaş sahnelerini tasvir etmektedir. Unutulmaz ilkçağ örnekleri Akadlar (Naram-Sin zafer steli, MÖ 2250), eski Mısırlılar (Kadeş Savaşı'nın duvar kabartmaları, MÖ 1274) ve Piktler (Aberlemno Taşı, Y. 710) tarafından üretildi ve gelenek, resmi ve gayri resmi sanatçılar tarafından bugüne kadar sürdürülmüştür. Savaş sanatçılarının üslubu ve yaklaşımı, toplumsal tutumlardaki değişimlere ve sanattaki gelişmelere uygun olarak yıllar içinde değiştiğin halde, İspanyol ressam ve baskı-resim ustası Francisco de Goya'nın duruşu, kendi zamanı için eşsizdi. Eserleri partizan etkilerden bariz bir biçimde uzaktır ve savaşın bütün taraflar için yıkıcı sonuçlarını sergiler.

> Resim yapma edimi, bir kalbin selamet bulduğu başka bir kalbi anlatmasıyla ilgilidir.
> **Francisco de Goya**

Galiplere ganimet

Tarihin galipler tarafından yazıldığı söylenir. Çoğu hükümdarca ve askeri önderlerce başarılarını kutlamak için sipariş edilen savaş sanatı için de genel olarak aynı şey söylenebilir. Goya'nın zamanında egemen figür, askeri seferlerini belgelemek için Fransa'daki en iyi sanatçıları çalıştıran Napoléon Bonaparte'tı. Tarihsel doğruluk, bu sanatçıların temel kaygısı pek değildi. Örneğin, Jacques-Louis David'den ordusunu Alp Dağları'ndan geçiren Bonaparte'ın bir portresini yapması istendiğinde, Napoléon bir katırın sırtında yolculuk yapmasına rağmen, "azgın bir küheylanın üzerinde sakin" tasvir etme talimatı verildi.

Napoléon'un yakın çevresinden Fransız ressam Jean-Antoine Gros'un savaş sanatının da benzer amaçları vardı. Gros'un savaşla ilgili birinci elden bilgiye ulaşma olanağı vardı; ama eserleri yine de halkla ilişkilere ayarlıydı. *Yafa'da Veba Kurbanlarını Ziyaret Eden*

Francisco de Goya



Francisco de Goya 1746'da İspanya'da, Aragon'da Zaragoza'ya yakın bir yerde doğdu. Bir yaldızcının oğluydu. İlk önce Barok ressam José Luzán'dan ders aldıktan sonra, müstakbel kayınbiraderi Francisco Bayeu'yle birlikte çalışmak üzere Madrid'e gitti. Bu bağlantıyla Goya, Madrid'de kraliyet duvar halısı fabrikasında iş buldu. 1792'ye kadar orada çalışıp, büyüleyici Rokoko tarzında tasarımlar üretti. Aynı zamanda bir portre ressamı olarak da ün kazandı ve bu durum, 1786'da kralın ressamı olarak atanmasına yol açtı. Goya'nın çiçeklenen meslek yaşamı, 1793'te tamamen sağır olmasına yol açan ciddi bir hastalık geçirince, bir gerileme yaşadı. Ondan sonra sanatı daha karanlık bir yan kazandı. Son yıllarının Siyah Resimlerinde imgelemini daha da serbest bıraktı. 1828'de Fransa'da öldü.

Önemli eserleri

1797–98 *Aklın Uykusu Ucubeler Üretir*
Y.1800–05 *Çıplak Maya*
1812 *Wellington Dükü*
1814 *3 Mayıs 1808*

Ayrıca bakınız: Bayeux duvar halısı 74–75 ▪ Bonampak duvar resimleri 100 ▪ *Breda'nın Teslimi* 178–81 ▪ *Napoléon Eylau'da* 278 ▪ *Petrograd Savunması* 338–39 ▪ *Totes Meer (Ölü Deniz)* 339



3 Mayıs 1808 İspanyol ayaklanmasına acımasız Fransız tepkisini kaydeder. Goya savaşın gayri insaniliğini vurgular: Maktul grotesk, katiller yüzsüz görünür.

Napoléon (1804) resmi, Bonaparte'ı askerlerinden birinin yarasına dokunurken gösterir –öncelikle, hastaları öldürmek istediğini öne süren İngiliz basınının suçlamalarına karşı koymak için tasarlanan bir sahne.

O sırada görevlendirilmemiş savaş sanatı hiç yaygın değildi. Ama romantizmin gelişiyle birlikte bazı ressamlar, savaşın neden olduğu ıstırabı tasvir etmeye kapıldı. Örneğin Eugène Delacroix'nın *Sakız Adası Katliamı* (1824), ön planda çaresiz kurbanların üzgün görüntüsünü sunarken, savaş arka plana atılır; benzer şekilde *Haçlıların İstanbul'a Girişi* (1840) zafer gösterisinden sakınır, onun yerine yorgun askerleri neden oldukları ıstırabı incelerken canları sıkılmış gibi gösterir.

İspanya'da savaş

Napoléon Fransa'sının İspanya'yı –eski müttefiki– istila edip, imparatorun kardeşi Joseph Bonaparte'ı kral olarak dayattığı Yarımada Savaşı (1808-14) sırasında Goya Madrid'de yaşıyordu. 2 Mayıs 1808'de Madrid halkı Fransızlara karşı ayaklanıp, İspanya'da Bağımsızlık Savaşı olarak bilinen çatışmaları başlattı. Savaşta bir milyondan fazla insan öldü – İspanya'nın o zamanki nüfusunun 11 milyon olduğu düşünüldüğünde çok büyük bir rakam.

1814'te savaşın yıkımı bitti ve İspanya kralı VII. Ferdinand tekrar tahta geçti. Madrid'de, altı yıl önceki *2 Mayıs* olayları ve onu izleyen acımasız misillemeler için genel yas ilan edildi. Yetkililer "şehitler" için bir anma töreni düzenledi ve olayın anısına resimlere para ayırdı.

Goya iki büyük resimle karşılık verdi: *2 Mayıs 1808* ve *3 Mayıs 1808* (ikisi de 1814). Kâbus gibi idam mangası görüntüsüyle *3 Mayıs 1808*, özellikle unutulmazdır. Ne var ki, o sırada resimler fazla ilgi görmedi. Sanatçıya biraz para verildi ama resimler sergilenmedi ve büyük ölçüde göz ardı edildi. Bunun birkaç olası nedeni vardır. Diğer birçok ressamdan farklı olarak Goya İspanyolların kahramanlığını vurgulamadı; onun yerine grotesk, kan içinde, hatta çılgın kurbanlar olarak tasvir etti. Sanatçının sadakatinden de kuşku duyulmuş olabilir. Goya savaşın dehşetini tarafsız tasvir etmesine rağmen, yabancı işgalinin zor yıllarında diplomatik bir yol tutturmuş, Fransız yetkililerden nişan ve sipariş kabul etmişti.

> Ve böyle devam eder, dehşet üzerine dehşet.
> **Aldous Huxley**
> ***The Complete Etchings of Goya*, 1947**

Goya'nın Mayıs ayaklanmasına ve sonrasına fiilen tanıklık etmiş olması hiç olası değildir; bü yüzden iki resmi yaparken bir ölçüde sanatsal yetkisini kullanmıştır. *2 Mayıs*, bir boğa güreşi sahnesine gevşekçe dayanmış gibi görünüyor; *3 Mayıs* ise, kısmen İngilizlerin (İspanyolların safında savaşan) çatışma sırasında dağıttığı propaganda baskı-resimlerinden esinlenmiştir. *3 Mayıs*'ta Goya, resmin duygusal etkisini artırmak için bazı

Savaşın Felaketleri'nin temaları



Levha 2 ila 47 Fransız ordusu ile İspanyol sivillerin karıştığı gerilla savaşının dehşetini gösterir.



Levha 48 ila 64 savaşın sonuçlarından birini –Madrid'de 20.000'den fazla insanın öldüğü korkunç kıtlık– vurgular.



Levha 65 ila 82 savaştan sonra İspanyol sivil ve dinsel yetkililerin baskıcı tutumlarını eleştirir ve hicveder.

özellikleri abartmıştır. Örneğin diz çöken ve idam edilmek üzere olan beyazlı figür, arkadaşlarından daha büyüktür – ayağa kalksa, diğerleri yanında cüce kalırdı. Benzer şekilde, ön planda belirgin bir ceset, gerçeklikte, bir yaylım ateşiyle vurulmuş olsaydı arkaya atılırdı.

Savaşın Felaketleri

Sanatsal yetki kullanımı, Goya'nın savaş sanatı alanına yaptığı diğer büyük katkı da –Yarımada Savaşı sırasında yapılan hunharlıkları korkusuz bir gerçekçilikle kaydettiği *Savaşın Felaketleri*– çok daha az belirgindir.

Savaşın Felaketleri, 82 asit yedirme baskı resimden oluşan bir dizidir; üç ana kategoriye ayrılır: dehşet, kıtlık, yergi. Zaragoza'nın İspanyol valisi General Palafox, halkın Fransızlara karşı kenti 61 gün boyunca savunduğu son kuşatmanın neden olduğu yıkıma tanık olmaya davet ettiğinde Goya diziyi tasarlamış olabilir. Sanatçı daveti kabul etti ama Fransızlar kenti yeniden kuşatmak üzere geri dönünce, kentte ancak kısa süre kalabildi.

İlk tarihli baskı-resim 1810 tarihlidir. Çatışmanın neden olduğu malzeme kıtlığından ötürü en güzel baskı kalıplarından bazılarını parçalara ayırıp yeniden kullanmasından, Goya'nın kararlılığı ölçülebilir.

Goya'nın bu eserde savaşın acımasızlığını ve hunharlığını grafik tasviri, emsalsizdi. Örgütlü savaş sahneleri yoktur, generallerin kah-



Ne Cesaret! (levha 7) Fransızlara karşı koyan kadının erdemini ve kahramanlığını göstermek için kadının beyaz elbisesi ile siyah top arasındaki çarpıcı karşıtlığı kullanır.



Etobur akbaba (levha 76), alaycı ya da ilgisiz bir kalabalığın yardım etmediği yalnız bir askerin kovaladığı büyük, çirkin bir kuşu –Fransız kraliyet kartalının bir parodisi olduğu sanılıyor– gösterir.

ramanca düelloları ya da portreleri yoktur, adalet ya da yurtseverlik duygusuna başvuru yoktur –yalnızca insanlığın batabileceği derinliğin acıklı bir doğrulanması vardır: tecavüz, işkence, sakatlama ve cinayet. Bütün dizide, savaştan tanınabilir bir olaya yalnızca bir gönderme vardır. Bu, kuşatma sırasında etrafındaki bütün erkekler öldürülünce Fransızlara topla ateş eden Zaragoza kahramanı Aragonlu Augustina'yı tasvir eden *Ne Cesaret!* resmidir (levha 7). Agustina'yı Byron şiirle canlandırdı ve sayısız ressam resmetti. Goya'nın versiyonu tipik olarak abartısızdır. Arkadan, neredeyse bir siluet gibi, bir ceset yığınının üzerinde gösterilir.

Çatışmanın dehşeti

Goya *Savaşın Felaketleri* için, 1633'te Jacques Callot'nun Otuz Yıl Savaşı'yla ilgili ürettiği asit yedirme baskı-resim dizisi *Savaşın Acıları*'ndan ilham almış olabilir. Daha önceki Fransız gibi Goya da beyhude şiddet döngüsünü vurgulamak için *Savaşın Felaketleri*'ne birkaç kısa anlatı dahil etmiş. Bir sahnedeki tecavüzcü, birkaç levha sonra hadım edilir; silahsız bir erkeği süngüleyen bir asker, kısa süre sonra köylüler tarafından taşlanır. Ama dizinin en dondurucu yanı, saldırganların anonimliğidir. *Bunu Gördüm*'de (levha 44) anneler ve çocuklar görünmeyen bir düşmandan kaçarken, *Buna Bakamazsınız*'da (levha 26) bir grup figür, onlara çevrilmiş bir sıra tüfek namlusu görününce, siner.

Savaşın dehşetine ilişkin çekincesiz bir tasvir olarak *Savaşın Felaketleri*, sanat tarihinde sahici bir kilometre taşını temsil eder ama çağdaş sanat üzerindeki etkisi minimaldir. Asit yedirme baskı-resimlerin çok tartışmalı olduğu anlaşıldı ve sanatçının dostları dışında kimse görmedi. 1863'e kadar resmi olarak yayımlanmadı.

O sırada askeri çatışmaları tasvir etme işi ilerlemişti. Resimli gazetelerin yükselişi, savaş sanatının daha dolaysız biçimlerine talep yarattı ve bu talep, William Simpson gibi taşbaskıcılar ile Kırım Savaşı (1853-56) ve Amerikan İç Savaşıyla (1861-65) ilgili öncü içerikler üreten Roger Fenton ve Mathew Brady gibi erken savaş fotoğrafçıları tarafından karşılandı. ■

> Eserimin amacı, olayların gerçekliğini bildirmektir.
> **Francisco de Goya**

> Eserim çok basittir. Benim sanatım idealizmi ve hakikati açığa vurur.
> **Francisco de Goya**

MÜSLÜMAN DOĞUNUN SÖZDE KÜLTÜREL AŞAĞILIKLIĞINI TANIMLAMA TARZI

ODALIK (1814), JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES



KISACA

YAKLAŞIM
Oryantalizm

ÖNCE
1799 Mısır hiyeroglifleriyle ve Yunanca yazılı bir stel olan Rosetta Taşı, Napoléon'un Mısır seferi sırasında keşfedilir.

1800 Jacques-Louis David, Madam Récamier'ın, Igres'in de yardım ettiği bir portresini yapar. Modelin pozu, Ingres'in daha sonraki odalığını haber verir.

1802 Baron Vivant Denon, eski Mısır sit alanlarının oymabaskılarını yayımlar.

SONRA
1834 Delacroix, Kuzey Afrika'da uzun bir süre kaldıktan sonra *Cezayirli Kadınlar* resmini yapar.

1846 Ingres'in gözde öğrencisi Théodore Chassériau, Cezayir'e yaptığı bir ziyaretten sonra oryantalist temaları resmeder.

Ayrıca bakınız: *Urbino Venüsü* 146–51 ▪ *Banyodan Sonra Diana* 224 ▪ *Sardanapalus'un Ölümü* 240–45 ▪ *Olympia* 279

Oryantalizm, 19. yüzyıl Batı sanatında ve tasarımında, Yakın ya da Ortadoğu ülkelerinden, insanlarından ve motiflerinden, özellikle gerçek ya da hayali egzotizminden ilham alan popüler bir eğilimdi.

İlk itici güç, bilim insanlarının ve arkeologların da eşlik ettiği Napoléon'un Mısır seferinden (1798-1801) geldi. Fransa'ya dönen kâşiflerin gözlemleri, çok geçmeden sanata yansıdı. Napoleon'un Malmaison'daki yeni evinin dekorasyonunda sayısız Mısır motifi vardı ve Doğuyu konu alma modası, hızla zamanın ressamlarını da sardı. Onlar için "Doğu" yeni ve heyecan verici bir esin kaynağıydı. Ne var ki, bu sömürgecilik çağında egzotik "Doğu" dünyası, kökleri gerçeklikten çok önyargılı Batı fantezisine dayanan sahnelerde oldukça erotik, kaotik ve şiddet dolu olarak tasvir edildi.

Oryantalist ressamlar iki ana gruba ayrılır. Eugène Delacroix ve İngiliz aristokrat Frederic Leighton gibileri, Ortadoğu'yu ve Kuzey Afrika'yı ziyaret ettikten sonra izlenimlerini kaydederken, akademik sanatın savunucusu Jean-Auguste-Dominique Ingres gibi bazıları da, ikinci elden anlatımlara dayandılar ve sahne donanımı aksesuarlarını ödünç aldılar.

Egzotik konular

Oryantalist sanatın gözde konuları arasında egzotik manzaralar, köle pazarları, hamam sahneleri, haremler ve odalıklar –haremin cariyeleri– vardı. Ingres'in *Odalık*'ı bu formun erken bir örneğiydi ve Napoléon'un kız kardeşi Napoli Kraliçesi Caroline sipariş etmişti. Doğulu odalık, daha önce tanrıça Venüs'te olduğu gibi, nü kadın tasvir etmek için bir bahaneydi ve Ingres figürü, bir hedonizm duygusu uyandıracak şekilde tasarlanan bir sahnede, zengin tensel kumaşlarla çevrili kışkırtıcı bir pozda gösterir. Kadın, omuzlarının üzerinden imalı bir biçimde bakarken, kuş tüyünden bir yelpazeyle oynuyor. Sağ alt köşedeki afyon çubuğu, Batılı izleyicinin bulabileceği başka hazları gösterir; sanatçının bilerek uzattığı kadının omurgası –Ingres mükemmel bir teknik ressam olduğu için, bu bir hata olamaz– tensel doğu rehaveti havasını pekiştirir. ▪



Jean-Auguste-Dominique Ingres

1780'de Güney Fransa'da doğan Jean-Auguste-Dominique Ingres, Toulouse'ta ve daha sonra Paris'te Jacques-Louis David'in himayesi altında sanat eğitimi aldı. 1801'de itibarlı Roma Ödülü'nü kazandı ama Roma'ya gitmesi, Fransa'daki siyasal istikrarsızlık yüzünden gecikti. Daha sonra portre ressamı olarak tanındı; bu, sevmediği bir türdü ve onun yerine tarihsel resmi tercih etti. Roma'da Napoléon'un sarayı için bu türden iki eser üretti. Floransa'da dört yıl geçirdikten sonra Ingres 1824'te Paris'e –eserlerinin vahşi diye mahkûm edildiği yere– döndü; sonunda yeni-klasik resimleri eleştirel onaydan geçti. Ingres Paris'te ve Roma'da sanat okullarında ders verdi ve 1867'de Paris'te öldü.

Önemli eserleri

1806 *I. Napoleon İmparatorluk Tahtında*
1827 *Homeros'un İlahlaşması*
1863 *Türk Hamamı*

DOĞAYI TAM TEMAŞA ETMEM VE HİSSETMEM İÇİN YALNIZ KALMALIYIM

SİS DENİZİNİN ÜZERİNDEKİ GEZGİN (Y.1818), CASPAR DAVID FRIEDRICH



KISACA

YAKLAŞIM
Alman romantik manzara resimleri

ÖNCE
1802 Romantik Alman şair Novalis'in eserleri, ölümünden sonra yayımlanır.

1808 Romantik ressam Philipp Otto Runge şaheseri *Sabah*'ı üretir.

1810 Johann Wolfgang von Goethe'nin etkili kitabı *Renkler Teorisi* yayımlanır.

SONRA
1823 Norveçli sanatçı J. C. Dahl, Friedrich'in evine taşınır ve yakın arkadaşlar birlikte çalışır.

1831 Carl Gustave Carus, Friedrich'in öğretilerini özetleyen *Manzara Resmi Üzerine Dokuz Mektup*'u yazar.

1832 Carus, ünlü *Goethe Anıtı* resmini yapar.

19. yüzyılın ilk yıllarında romantik sanatçılar, yeni-klasik sanatın rasyonel formüllerine tepki olarak, manzara resmi türüne yeni bir soluk getirmeye başladı. Almanya'da romantik sanatçılar, başka yerlerde olduğu gibi, duygu ve bireyin merkezliği düşüncesiyle hareket ettiler. Ama İngiltere'de ve Fransa'da insan çoğu kez doğayla çatışma halinde tasvir edildiği halde, Alman üslubu daha düşünceli ve içebakışçıydı; insanı doğada yalnız ve yabancılaşmış olarak temsil ediyordu. Özellikle Caspar David Friedrich ve çevresi, resimlerini ruhsal yoğunlukla doldurdu – gözün değil, daha çok ruhun manzaraları.

Ayrıca bakınız: *Ağaçlar Arasında Rüzgâr* 96–97 ▪ *Fırtına* 164 ▪ *Sardanapalus'un Ölümü* 240–45 ▪ *Dağlar ve Deniz* 340

> Beden gözünüzü kapatın, resminizi ilk önce ruhun gözüyle görebilirsiniz
> **Caspar David Friedrich**

Friedrich'in üslubu, kısmen, kasvetli, içedönük kişiliğini şekillendiren katı dindar yetiştirilme tarzından kaynaklandı. Doğanın mucizelerinin ilahi vahiylere yakın olduğunu, sanatçılar ve şairler tarafından insanlığa açıklanabileceğini iddia eden Gotthard Kosegarten'in açık hava vaazlarından da etkilenmiş olabilir. Bu fikirler, Friedrich'in Dresden'deki tanıdıklarınca da tekrarlandı ve manzara resmine yaklaşımını şekillendirmesine yardımcı oldu. "Sanatın tek doğru kaynağı, kalbimizdir" diye ilan etti. "Sanatçının işi havanın, suyun, kayaların ve ağaçların aslına sadık tasviri değil, ruhunun ve duygusunun bu nesnelere yansımasıdır."

Romantik imgelem

Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin, yürekten ve ruhtan yaratılmış sanat idealinin örneğidir. Tek bir yerin tasviri değildir; Friedrich'in taslağını çıkardığı, sis kuşaklarıyla – Friedrich'in manzaranın yüceliğini vurguladığına inandığı bir öğe– birbirine bağladığı dağ manzaralarının toplamıydı. Resim gezginin varlığına –alışılmadık dikey formatıyla ve arkadan görülen belirgin bir figür görüntüsüyle onaylanan– odaklanır. Friedrich manzarayı, ortada yaşamın zahmetlerini temsil eden zor araziyle ve nihai kurtuluşu temsil eden uzak dağla, Hıristiyan bir alegori olarak düşünmüş olabilir. Bazı eleştirmenler resmi, bir *Gedächtnisbild*, yakın zamanda ölmüş bir kişiyi –burada, yüksek rütbeli piyade subayı Friedrich von Brincken– anma olarak da gördü.

Friedrich'in yaklaşımı eşsiz değildi. Almanya'da Philipp Otto Runge ve Carl Carus benzer bir yoldan gitti; İngiltere'de Samuel Palmer ve Ancients grubu, Tanrı'nın cömertliğinin kanıtı olarak inanılmaz ölçüde bereketli manzara resimleri üretti. Ama hiçbiri, Friedrich'in sanatının akıldan çıkmayan niteliğine yetişemedi. ▪



Goethe Anıtı (1832), Carus'un büyük Alman yazara ölümünden sonraki övgüsüydü. Carus, mezar tasvirinde öğretmeni Friedrich'in üslubundan açıkça etkilenmiş.



Caspar David Friedrich

Bir sabun imalatçısının oğlu olan Caspar David Friedrich 1774'te Baltık limanı Greifswald'da doğdu. Kopenhag'da manzara ressamı Jens Juel'den ders aldığı Akademi'de yetişti. 1798'de Friedrich Dresden'e yerleşti ve ömrünün geri kalan kısmında orada kaldı. Kent, romantizmin önde gelen merkezlerinden biriydi –"Alman Floransa"– ve en son sanat teorilerinin hepsini özümsedi.

Friedrich'in çığır açan resmi, özel bir şapel için yaptığı *Dağlardaki Haç*'tı (y. 1807). 1810'da Berlin Sanat Akademisinin üyesi oldu. Dinsel alegori ile dingin, mistik manzaraları harmanlaması popülerdi ama romantizm gözden düşünce, herkesten uzak bir yaşam sürdü ve eserlerinde simgesel ölüm tasvirlerini tercih etti. Birkaç kez felç geçirdikten sonra, 1840'ta Dresden'de öldü.

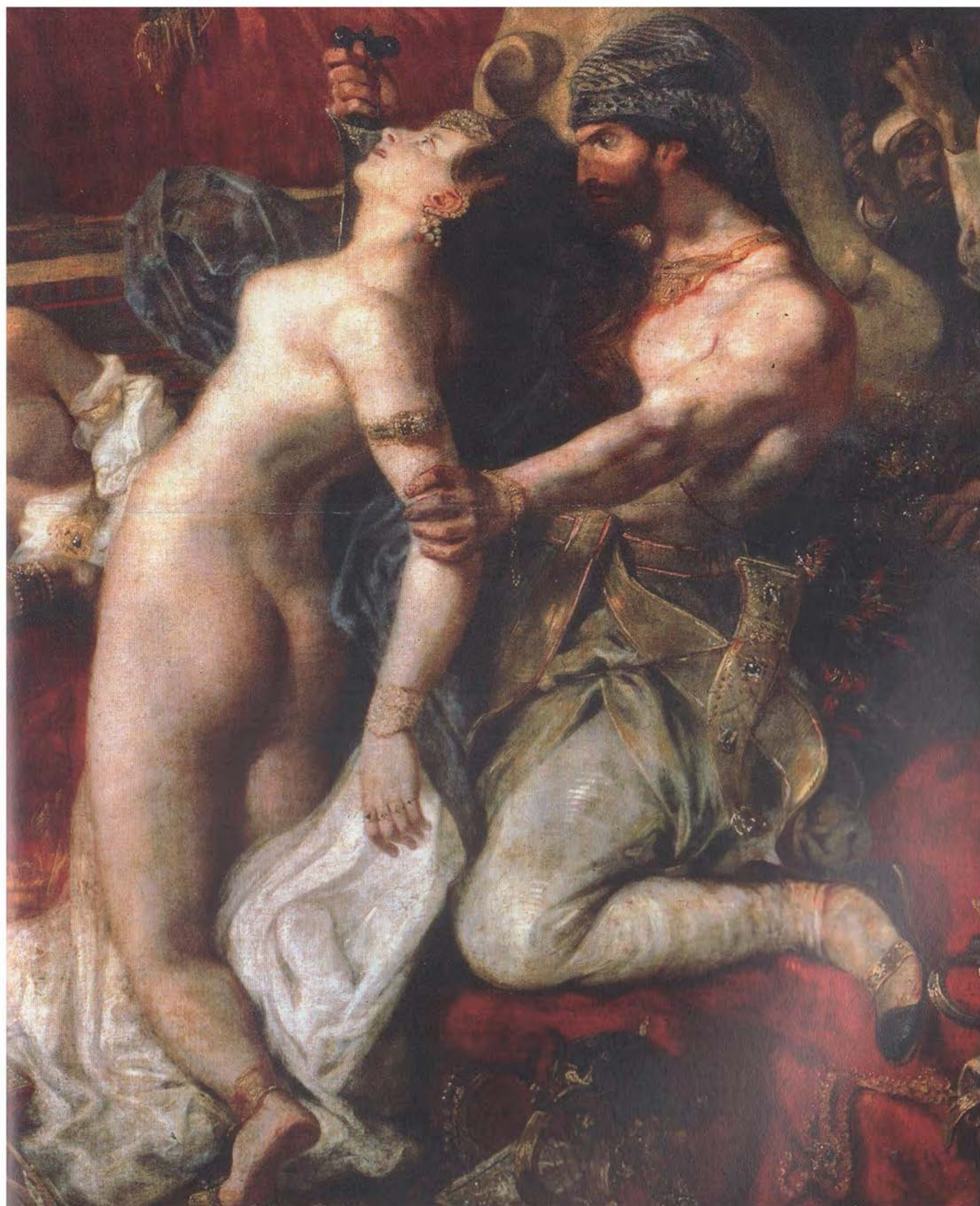
Önemli eserleri

y. 1807 *Dağlardaki Haç*
1818 *Rügen'de Kireçtaşı Kayalıklar*
1824 *Buz Denizi*
1836 *Ay Işığında Deniz Kıyısı*

MAKUL RESMİ SEVMEM

SARDANAPALUS'UN ÖLÜMÜ (1827), EUGÈNE DELACROIX

Sardanapalus'un Ölümü'nden ayrıntı



KISACA

YAKLAŞIM
Romantizm

ÖNCE
1615-16 Peter Paul Rubens, *Suaygırı ve Timsah Avı*'nda canlı renkler ve hareketli drama kullanır.

1818 Théodore Géricault, *Medusa'nın Salı*'nda ve daha sonra deli resimlerinde bireysel mücadeleyi tasvir eder.

1821 John Constable, Paris'te Salon'da sergilendiğinde Delacroix üzerinde büyük bir iz bırakan *Saman Arabası*'nı yapar.

SONRA
y.1880 Delacroix'nın Fas resimlerinden etkilenen Pierre-Auguste Renoir, onun *Yahudi Düğünü*'nün bir kopyasını yapar.

1930-55 Graham Sutherland ve John Piper da dahil, Britanyalı yeni-romantik sanatçılar, daha önceki romantik eserlerden etkilenir.



***Saman Arabası*'nda (1821) John Constable doğayla ilgili romantik düşünceleri memleketi Suffolk'a taşıyıp, derinliğe ve gerçekçiliğe ulaşmak için geniş fırça darbeleri ve renk tabakaları kullandı.

Romantizm, 18. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da doğan ve 19. yüzyılın ilk yarısına egemen olan geniş kapsamlı bir sanat ve edebiyat hareketiydi. Aydınlanmanın rasyonellik ve düzen değerlerine ve bunların yeni-klasik sanattaki ifadelerine bir tepki olan romantizm, bağımsızlık ve bireycilik sanatıydı.

Akla ve didaktikliğe karşı öznelliğe, duygulara ve imgeleme bir vurgu, birçok romantik eserin ortak özelliğidir; ama hareket farklı ülkelerde değişik biçimler alarak geniş bir ifade çeşitliliği buldu. Britanya'da William Blake'in fantezisini, İsviçre doğumlu Henry Fuseli'nin karanlık imgelemini ve ön-Raffaellocuların parlak renklerini kapsadı; İspanya'da Francisco de Goya'nın delilik ve cadılık sahnelerinde görüldü; Almanya'da ise, Nazarenler denilen bir grup romantik ressam ilham için ortaçağ sanatına baktı. Fransa'da ve daha sonra Britanya'da egzotik Doğu tutkunluğu romantizme oryantalist bir çeşni kattı. Manzara resmi alanında romantizm, daha önceki Yüce estetiğinden çıktı. Caspar David Friedrich, J. M. W. Turner ve John Constable'ın kökten yeni yaklaşımları egemen oldu. Özellikle Friedrich, melankoli ile derin dinsel duygunun lirik bir karışımıyla dolu Pomeranya manzaralarının ruhsal yoğunluğuyla yeni bir çığır açtı.

Eugène Delacroix'nın *Sardanapalus'un Ölümü* adlı eseri metresleri, köleleri ve hayvanları boğazlanırken izleyen efsanevi Asur kralı Sardanapalus'u tasvir eden tek bir tuvalde, romantik harekete özgü birçok öğeyi bir araya getirir. Sıcak, zengin renklerle yapılan resim tensellikle ve şiddetle doludur; hem güzel hem de acımasız olan resim, çatışan duyguları izleyende toplar.

Bir kuşaklar savaşı

Sanatta yeni-klasik resmin itidali ile yeni romantik eğilimlerin duygusallığı arasındaki çarpıcı fark, 19. yüzyıl Fransız sanatının iki büyük devi, Jean-Auguste-Domi-

> Romantizm kesinlikle konu seçimiyle de tam hakikatle de ilgili değil, bir hissetme şekliyle ilgilidir.
> **Charles Baudelaire**

Ayrıca bakınız: *Marat'nın Ölümü* 212–13 ▪ *Savaşın Felaketleri* 230–35 ▪ *Odalık* 236–37 ▪ *Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin* 238–39 ▪ *Roma'nın Çöküşü* 250–51 ▪ *Beyaz At* 278

nique Ingres ile Delacroix'nın kişiliklerinde cisimleşti. Aralarında bir çekişme –esas olarak yazarların ve eleştirmenlerin ateşlediği– başladı; daha büyük olan Ingres gelenek, muhafazakârlık ve otorite değerlerini temsil ederken, Delacroix vahşi genç zıpçıktı olarak görülüyordu. Bu, yalnızca kuşaklar arasında değil, aynı zamanda karşıt üsluplar arasında bir çekişmeydi. Ingres sanatsal ifadede çizimin ve berraklığın merkezi önemini vurgularken, Delacroix her şeyden önce tutkuları ve hareketi tasvir etmek için oldukça ifadeli fırça işi kullanan bir renkçiydi.

Fransa'da romantik anlaşmazlık, 1820'lerde patladı. Delacroix'nın *Sakız Adası Katliamı*, 1824 Salon sergisinde sergilenince –Ingres'in bir eseriyle aynı odada– kıyamet koptu. Resim, Yunan Bağımsızlık Savaşı sırasında *Sakız Adası*'nda Osmanlı kuvvetlerinin 20.000'den fazla ada sakinini öldürdüğü katliamdan sonraki bir yıkım ve çaresizlik sahnesini tasvir eder. Eser hem konusundan hem de üslubundan ötürü saldırıya uğradı. *Sakız Adası*'ndaki hunharlık iki yıl önce gerçekleşmişti ve olay, romantik sanatçılar için ses getiren bir konu haline gelirken, sanattan çok gazeteciliğe uygun olduğunu düşünen muhafazakâr eleştirmenler olayı çok yerel buldu.

Yeni teknik

Ne var ki, gerçek fırtınaya neden olan resmin konusundan çok Delacroix'nın tekniğinin yeniliğiydi. Salonun açılışından hemen önce Delacroix, John Constable'ın 1824'te Fransa'da sergilendiğinde Kral X. Charles'ın altın madalyayla ödüllendirdiği *Saman Arabası*'nı görmüştü. İngiliz ressam, resmine ek bir tazelik ve yaşamsallık duygusu katmak için kısa fırça darbeleriyle renkleri yan yana koymuştu. Bu yeni teknikten esinlenen Delacroix, *Sakız Adası'nda Katliam*'ın arka planını yeniden boyadı. Bunu yapmakla, pürüzsüz bir bitiş için klasik boya harmanlama –yakından bakıldığında bile bir sahnenin daha gerçekçi görünmesini sağlayan bir teknik– geleneğinden koptu. Onun yerine izleyiciler, canlı bir ince pigment lekeleri dizisiyle karşılaştı. Bir eleştirmen esere "bir resim katliamı" dedi ve birçok kişi eseri bir taslaktan ibaret gördü. Bu görüş, Delacroix tarzı romantizmin yaygın bir eleştirisi haline geldi: Tuval-

> Çok cesur olmalıyız. Cüret olmadan, hatta aşırı cüret olmadan, güzellik olmaz.
> **Eugène Delacroix**

Romantik değerlere karşı yeni-klasik değerler

Yeni-klasik	Romantik
Mantıklıdır, bilim ve gözlemden beslenir.	Bireycilik ve duygu ateşler.
Klasik sanattan ve felsefeden esinlenir.	Ortaçağdan ve halk geleneklerinden beslenir.
Uyuma ve dengeye önem verir.	Değişime ve radikalizme önem verir.
Doğa karşısında insanın üstünlüğünü yansıtır.	Doğanın vahşiliğini kutlar.





Thomas Philipps'in romantik kahraman Lord Byron portresi, onu geleneksel Arnavut giysileri içinde gösterir. Kadife ceketin ve başlığın doğu üslubu, romantik beğeniyi yansıtır.

lerinde muhteşem renk geçişleri yapabildiğine inanılmasına rağmen, eserleri özünde bitirilmemiş olarak görüldü.

Byron esini

Sakız Adası'ndan sonra Yunan Bağımsızlık Savaşı, romantik hareketin entelektüel ve sanatçı seçkinlerinin dikkatini çekmeye devam etti ve bazıları destek sunmak için Yunanistan'a gitti. İngiliz şair Lord Byron savaşa katılma niyetiyle yola çıktı ama herhangi bir çarpışma görmeden, Missolonghi'de hummadan öldü. Ama Byron'ın ölümü onu romantik çevrelerde kahraman statüsüne çıkardı ve Delacroix onun en ateşli hayranlarından biriydi. Sanatçı Byron'ın yazılarından esinlendi ve sonraki iki önemli resminde *–Doge Marino Faliero'nun İdamı* ve *Sardanapalus'un Ölümü–* Byron'ın oyunlarını temel aldı.

Byron'ın 1821'de yayımlanan *Sardanapalus* trajedisi, İÖ 7. yüzyılda hüküm süren yarı-mitik bir Asur kralının masalını anlatan Yunan tarihçi Diodoros Sikeliotes'in bir anlatımına dayanmaktaydı. Kral lüks bir yaşam sürüyordu ve ülkesi ciddi bir ayaklanma tehdidiyle karşı karşıya kalınca, canlanıp harekete geçti. Kralın kuvvetlerinin yenildiği yıkıcı bir savaş çıktı. Sarayına çekilen Sardanapalus, tahtının altına ölü yakmalık bir odun yığını koydurttu; düşmanın eline geçmektense kendini feda etmeye kararlıydı.

Byron'ın oyununda Sardanapalus soylu bir sonla karşılaşır, odun yığınının üzerinde gözde cariyesiyle birleşir; ama Delacroix ona daha korkunç bir son uydurdu. Onun tasvirinde kral, hazinesinin imha edilmesini ve cariyelerinin, hizmetçilerinin ve atlarının öldürülmesini emreder. Hayattayken ona haz veren hiçbir şeyin varlığını sürdürmesine izin verilmez. Resim, halkın oryantalizm zevkinden – Napoléon Mısır seferinden beri Fransa'da popülerdi– yararlanıyor, Doğuyla ilgili, yani lüksle, bollukla ve acımasızlıkla ilişkilendirilmesiyle ilgili önyargılara hitap ediyordu. Delacroix, ressam arkadaşı Charles-Emile Champmartin'in Yakın Doğu anlatımları ve William Daniell'in mimari ayrıntı veren Hindistan oymabaskıları da dahil, çeşitli kaynaklardan yararlanarak eski Asur görüşünü yarattı.

Eleştirel tepki

Sardanapalus'un Ölümü, Delacroix'nın en açık romantik resmiydi ve 1828'de Paris Salonunda sergilendiğinde neredeyse evrensel bir düşmanlıkla selamlandı. Eleştirmenler aşırı karışık kompozisyonla alay etti ve sanatçının şiddet ve erotizm hevesine hayıflandı. Şaşıran bir eleştirmen "Romantikler Salon'u istila etmiş" dedi.

Önemli itirazlardan biri, resmin kaos havasınaydı. Eşyalar etrafa rastgele saçılmış gibi görünüyordu; figürler boyalı mekâna tıkışmıştı ama çoğu kez neyin üzerinde durdukları belli değildi; bazı kol ve bacakların konumunun açıklaması yoktu. Sahnenin yeri de izleyicinin kafasını karıştırmaktaydı. Sağ üst köşede kentin yanan bölümlerini görebiliyorlardı; ama kralın hesapsız sediri, ön planın iç mekân olduğunu göstermekteydi. Ancak

Eugène Delacroix



Eugène Delacroix 1798'de Paris'in kenar mahallelerinde doğdu. Babası bir diplomattı ama Fransız devlet adamı Talleyrand'ın gayrimeşru oğlu olduğu da söyleniyordu. Delacroix ünlü ressam Pierre Guérin'den ders aldı ama daha çok arkadaşı Théodore Géricault'dan ve Rubens'e duyduğu hayranlıktan etkilendi. 1820'lerde, dinamik *Halka Yol Gösteren Özgürlük*'le doruk noktasına ulaşan bir dizi tartışmalı romantik resimle üne kavuştu; ama 1832'de Fas ve Cezayir'e yaptığı yolculuktan sonra üslubu daha dinginleşti. Meslek yaşamının son döneminde büyük ölçekli duvar resimleri üretti. Delacroix 1863'te Paris'te öldü.

Önemli eserleri

1824 *Sakız Adası Katliamı*
1834 *Cezayirli Kadınlar*
1840 *İstanbul'un Alınması*

dikkatlice bakıldıktan sonra, sedirin bir odun yığını üzerine konulduğunu gösteren odunlar fark edilebiliyordu.

O zamanın eleştirmenleri, resimdeki karışıklığın acele ve ihmalkâr kompozisyondan kaynaklandığını iddia ettiler. Ne var ki, Delacroix bu resim için sayısız taslak hazırladı, grup dinamiğini test etti ve görünürdeki "kaos"u çok dikkatli bir biçimde planlandı.

Fransız şair Charles Baudelaire, Delacroix'nın bir hayranıydı ve "Paris Sıkıntısı" şiirinde Sardanapalus'a, resmin belki de en dondurucu yanını –bizzat kralın tutumu– vurgulayan bir gönderme yaptı. Sardanapalus kendisinin yarattığı bir kargaşanın ortasındadır – onun emriyle eşyalar imha ediliyor, canlı yaratıklar öldürülüyor. Yine de dehşetin ortasında kral, baygın bir biçimde, etrafındakilerin çığlıklarından ve yalvarmalarından etkilenmeden arkasına yaslanmış duruyor. Herhangi bir klasik resimde başkahraman, bu kadar duygusuz davranmazdı. Kralın dünyadan usanmışlığı, bıkkınlığı çok daha fazla romantiklere özgüdür. Baudelaire'in dediklerini başka sözlerle ifade edersek: "Hiçbir şey onu eğlendiremez. Ne avı, ne av kuşları, ne de gözleri önünde ölen tebaası... Çiçeklerle süslü yatağı mezarı olmuştur." ■

Kralın gaddarlık ve kurban iştahı, *Sardanapalus'un Ölümü*'nde açıkça belirtilir. Bir muhafız çıplak bir cariyenin boynunu keserken, kral pasif bir biçimde seyreder.



BUGÜNDEN İTİBAREN RESİM ÖLÜDÜR

BOULEVARD DU TEMPLE (1838), LOUIS-JACQUES-MANDÉ DAGUERRE



KISACA

YAKLAŞIM
Fotoğraf ve sanat

ÖNCE
1819 İngiliz bilim insanı John Herschel, ilk fotoğraf sabitleyicilerinden birini keşfeder.

1827 Nicéphore Niépce, fotoğraf makinesinden bir görüntüyü kalay alaşımlı bir levhaya sabitler.

1835 Henry Fox Talbot ilk negatifi *Lacock Manastırı'nda Kafes Pencere*'yi yaratır.

SONRA
1839 Alphonse Giroux, dagerreyotipi kamera üretme lisansı alır.

1844 Fox Talbot ilk fotoğraflı kitap *Doğanın Kalemi*'ni yayımlar.

1850'lerden sonra Gustave Courbet ve Paul Gauguin dahil birçok sanatçı ilham ve referans ya da kaynak malzeme olarak fotoğrafları kullanır.

Fotoğrafın icadı, bazılarının öngördüğü gibi, sanatı yok etmedi. Ama sanatçılara ilham verdi, onları çevrelerini, deneyimlerini ve düşüncelerini görmenin ve resmetmenin yeni yollarını araştırmaya teşvik etti. Fotoğraf maddi dünyayı kopyalama işini de kolaylaştırdı ve süregelen birçok görsel varsayımı düzeltti.

Fotoğrafın tek bir mucidi yoktu. 1820'lerde Joseph Nicéphore Niépce, pozlandırma süresi çok uzun olmasına rağmen, kamerada oluşan görüntüleri kalıcı olarak sabitlemesine olanak veren ve helyografi ("güneş çizim") denilen bir işlem geliştirdi. Niépce 1829'da Louis Daguerre ile ortaklık kurdu ve Ocak 1839'da açıklanan "dagerreyotip"i geliştirdiler. Yine Fransa'da Hippolyte Bayard, birçok kişinin dagerreyotipten üstün saydığı doğrudan pozitif bir işlem geliştirdi ama çabaları yetkililerce reddedildi.

Ayrıca bakınız: *Sokak, Dresden* 290–93 ▪ *Yaşasın, Tereyağı Bitmiş!* 339 ▪ *Merdivenden İnen Kadın* 341

Işığı yakalamak

Daguerre'in *Boulevard du Temple*'i, saygın kişilere gönderdiği bir tanıtım örneğiydi – dairesinden çekilmiş. Görüntü, soldan sağa tersine çevrilidir ve Haussmann'ın imar çalışmalarından önceki Paris'in ilginç bir kaydıdır. Genellikle işlek olan alan ıssız gibi görünüyor; dagerreyotip çoğu kez 10 dakikadan fazla pozlandırma süresi gerektirmekteydi, bu yüzden hareket eden bir şey yakalanmazdı. Çekimin en büyüleyici özelliği, sokağın köşesinde ayakkabısını boyatan adamdır – iki figüre olasılıkla fotoğrafçı poz verdirdi ve kıpırdamamalarını istedi. Onlar, bir fotoğrafta tasvir edilen ilk insandır.

Daguerre'in işlemi, parlak bir metal levha üzerinde ince tonlu ve ayrıntılı, çoğaltılamaz tek bir görüntü yakalıyordu. Ama İngiltere'de Henry Fox Talbot "kalotip" denilen bir fotoğraf işlemi geliştirdi – negatiften çok sayıda kopya yapılabiliyordu, bu yüzden İngiliz mucidin işlemi yaygınlık kazandı.

> Yalnızca ilgi çekeni görüyorsunuz, oysa bu alet her şeye giriyor.
> **Eugène Delacroix**
> ***Journal*, 1853**

Çok geçmeden çok sayıda sanatçı portre fotoğraf çekmeye ve portre resmin yüksek maliyetine gücü yetmeyenlere hizmet sunmaya başladı. Sanatçılar resim yaparken başvurdukları fotoğrafı yardımcı olarak da kullandı; örneğin tasvirin aslına uygunluğu için ve – portre yaparken– canlı bir model kullanmanın gerektirdiği zorlukları ve zamanı en aza indirmek için. ▪

Louis-Jacques-Mandé Daguerre



1787'de doğan mucit Louis-Jacques-Mandé Daguerre meslek yaşamına bir ressam ve sahne tasarımcısı olarak başladı. 1822'de, panoramik manzaraların akıllı ışıklandırmayla dönüştürüldüğü teatral bir gösteri sahnelediği Diorama'yı açtı. Bu vesileyle, fotoğrafçılık üzerine Nicéphore Niépce ile birlikte çalışmaya başladı. Niépce 1833'te öldükten sonra, Daguerre projeyi, Niépce'nin oğlu Isidore ile tamamladı. Fransız hükümeti 1839'da "dagerreyotip"i satın aldı ve nişana boğuldu. Ne var ki, Diorama'da çalışmalarının çoğunu ve "dagerreyotip"lerinin büyük bölümünü yok eden bir yangın, devam eden araştırmalarını kesintiye uğrattı. 1851'de Paris yakınlarında öldü.

DOĞAYI GÖZLEMLE. BAŞKA HANGİ ÖĞRETMENE İHTİYACIN VAR?

YILANI EZEN ASLAN (1832), ANTOINE-LOUIS BARYE

KISACA

YAKLAŞIM
Hayvan simgeciliği

ÖNCE
1762 İngiliz ressam George Stubbs *Ata Saldıran Aslan*'ı yaparak, sanatta hayvan tasvir etme geleneğini sürdürür.

1825 Eugène Delacroix, *Kaplanın Saldırdığı At*'ta hayvanları en vahşi kılıklarıyla resmeder.

SONRA
1858 İngiliz sanatçı Edwin Landseer, Londra'da Trafalgar Meydanında Nelson Sütununun kaidesi için Britanya imparatorluğunun bir simgesi olan dört tunç aslan üretmekle görevlendirilir.

y.1860 Fransız heykeltıraş Christophe Fratin, Barye'nin üslubunu tekrarlayan *Yabandomuzu Yakalayan Aslan*'ı yaratır.



Sanatta hayvan simgeciliğinin kullanılması, Güney Afrika'nın tarihöncesi kaya sanatındaki Şamanist imgelere ve ortaçağ Avrupa'sının resimli hayvannamelerine kadar geri götürülebilir.

18. ve 19. yüzyılda bu simgecilik siyasal bir bağlamda kullanıldı. James Gillray gibi Britanyalı karikatüristler, çağdaş politikacıların kafalarını hayvan gövdeleri üzerinde çizerek onlarla alay ederken; başka sanatçılar da, siyasal başarıyı kutlamak için hayvan krallığından ödünç aldı. *Yılanı Ezen Aslan* ikinci kategoriye girer. Yaratıcısı Fransız heykeltıraş Antoine-Louis Barye (1796-1875), Kral Louis Philippe tarafından, 1830 Temmuz Devrimi'nde iktidara dramatik gelişi için bir anıt yapmakla görevlendirildi. O zamanın olayları, monarşiyi devrimin liberalizmiyle uzlaştırma niyetiyle, "Fransızların Kralı" olarak Louis Philippe'in gerici X. Charles'ın yerini almasına tanık olmuştu.

Simgecilik tabakaları

Barye natüralist tunç hayvan heykellerinde uzmandı ve Paris'te Jardin des Plantes'taki hayvanat bahçesinde yaptığı teşrihlerle ve çizimlerle yeteneklerini geliştirmişti. Gerçek bir romantik olan Barye hayvanları en vahşi durumlarıyla, birbirlerini öldürürken ya da yerken resmetti. Bu durumlar çoğu kez insan duygularını simgelemekteydi. Aslan uzun zamandan beri krallığın bir simgesiydi. Burada monarşinin aslanı kötü yılanı yakalıyor; ama bu örnekte konunun astrolojik bir anlamı da vardı: Kralın Temmuz Devrimi'ndeki zaferi, Aslan ve Suyılanı burçlarında gerçekleşmişti; bu yüzden eser göksel bir onayı da ima eder.

Animalier'ler ("hayvan sanatçıları") Salon'da düşük düzeyde görülmelerine rağmen, halk arasında son derece popülerdi. Barye'nin, iki yıl önceki kanlı ayaklanmada yağmalanan saraya yakın Tuileries Bahçesine yerleştirilen 1832 heykeli, türün yükselmesine yardımcı oldu. ■

Ayrıca bakınız: Asur aslan avı kabartmaları 34–35 ▪ *Laocoön ve Oğulları* 42–43 ▪ Marcus Aurelius 48–49 ▪ *Bir Aslan Avı* 176–77 ▪ *Sardanapalus'un Ölümü* 240–45

HER SANAT ESERİNDE BİR AHLAK OLMALI

YUNAN KÖLE (1845), HIRAM POWERS

Heykeltıraş Hiram Powers (1805-73) Ohio'da, Cincinnati'de büyüdü ama meslek yaşamının çok büyük bölümünü İtalya'da geçirdi ve orada klasik heykelden esinlendi. Bir dizi çarpıcı portre büstle ün kazandı. Bununla birlikte, *Yunan Köle,* 1851'de Londra'da Büyük Sergide sergilendiğinde büyük alkış alan ve kalabalıkları memleketi Amerika'ya çeken en ünlü eseriydi.



Saflık ve çıplaklık

Yeni-klasik üslupla yapılan mermer heykel, Türk sahipleri tarafından satılmak üzere çıplak bırakılan bir Yunan köleyi tasvir eder. Dönemin sanat geleneği giysili figürleri uygar bir kültürle eşitlerdi; nü figürler ise daha ilkel bir kültürü gösterirdi. *Yunan Köle,* bu geleneğe karşı gelmekle büyük bir ürperti yarattı: Çıplak kadın Yunanistanlıdır –Batı uygarlığının beşiği– ve Hıristiyandır (sağ elinin aşağısında bir haç vardır). Powers heykelin, kâfirler karşısında Hıristiyanlığın zaferini temsil eden heykel olarak anlaşılmasına gayret etti: Bir köle, saf ve iffetli kalıyor, sabırlıdır ve ıstırabının üstesinden geliyor. Heykelin ahlaki mesajı o kadar güçlüydü ki, Amerikalı bazı papazlar cemaatlerini eseri görmeye teşvik etti.

Heykel, başarısına rağmen, farklı bir ahlaki alanda tartışmalı oldu. Eleştirmenler, ABD'de kölelik karşıtı hareket hız kazandığı bir zamanda Avrupalı bir köleyi tasvir eden Amerikalı bir heykeltıraşın ironisine dikkat çekti. 1851'de yergi dergisi *Punch* şöyle diyordu: "Ölü taştan Yunan esirimiz var – canlı abanozdan Virginialı kölemiz neden yok?" ■

KISACA

YAKLAŞIM
Sanat ve ahlak

ÖNCE
1837 Heykeltıraş Henry Weekes Madras piskoposunu, dininden dönen bir yerliyi neredeyse çıplakken, oylumlu giysiler içinde resmeder.

y. 1844 Heykeltıraş William Behnes, *Lady Godiva*'da, Powers'ın *Yunan Köle*'de yaptığı gibi, klasik olmayan bir konuda klasik bir üslup kullanır.

SONRA
1853 John Bell'in *Havva'nın Kızı*, doğrudan Powers'ın eserinden esinlenir.

1862 John Gibson *Boyalı Venüs*'üyle Uluslararası Londra Sergisinde tartışma yaratır; renksiz nüler saygı görürken, boyalı heykel yarı-pornografik sayılır.

> İnsan doğasında ilahi ve şeytani –güzel ve yabani– simgelerinin ne kadar kusursuz olduğu böylece sunulur!
>
> **The North Star'da**
> **(kölelik karşıtı gazete) mektup, 1850**

Ayrıca bakınız: Riace Savaşçıları 36–41 ▪ *Genç Köle* 144–45 ▪ *Urbino Venüsü* 146–51 ▪ Avusturyalı Maria Christina'nın Mezarı 216–21 ▪ *Olympia* 279

SERGİ ONURUNU İSTEMEYEN ACEMİ AZDIR

ROMA'NIN ÇÖKÜŞÜ (1847), THOMAS COUTURE



KISACA

YAKLAŞIM
Salon resmi

ÖNCE
1667 Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi, ilk resim sergisini düzenler.

1725 Louvre'da Salon Corré'de sergiler düzenlenmeye başlanır.

1800'lerin başı Jean-Auguste-Dominique Ingres başarılı bir Salon ressamı olduğunu kanıtlar ama 1806'da eserleri eleştirildikten sonra, bir daha sergilememeye yemin eder.

SONRA
1859 Jean-Léon Gérôme'un *Ave Caesar! Morituri te salutant*'ı, Salon'da popüler olduğu anlaşılan ilkçağ görüşünün tipik örneğidir.

1863 Édouard Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği* adlı eser Salon jürisi tarafından reddedilir.

1881 Güzel Sanatlar Okulu Salon'un denetimini yeni bir gruba, Fransız Sanatçılar Derneği'ne verir.

19. yüzyılın çoğunda Fransa'da sanatsal başarının geleneksel yolu, adını Louvre'da sergilerin düzenlendiği Salon Carré'den alan Salon sergisinden –Paris'te Güzel Sanatlar Okulu'nun düzenlediği resmi onaylı sanat sergisi– geçerdi. İlk Salon sergisi 1667'de, XIV. Louis Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi sanatçılarının eserlerinin sergilenmesine destek verince düzenlendi. 1737'ye kadar düzensiz aralıklarla düzenlendi; o tarihten sonra önce yılda bir, ardından iki yılda bir olarak sabitlendi ve diğer sanatçılara da açıldı. Buna rağmen Akademi ressamları Salon'a egemen olmaya devam etti. 1748'den itibaren sunulan eserler, hem üslup hem de içerik bakımından muhafazakâr olan belli bir sanat tipini kollayan Akademi üyelerinin çoğunluğunu oluşturduğu bir jüri tarafından onaylandı ya da reddedildi.

Çökmüş ihtişam

Salon 19. yüzyılın ilk yarısında ün kazanılan ya da kaybedilen bir yer olarak doruğuna ulaştı; duvarları, kârlı siparişler almaya çalışan ya da eserlerinin devlet tarafından satın alınmasını isteyen hırslı sanatçıların resimleriyle doluydu.

Thomas Couture'un *Roma'nın Çöküşü*, Salon'da gelişen sanatın birçok tipik özelliğine sahiptir. Bir tarih resmidir – 19. yüzyılda klasik tarihten ya da mitolojiden temaları ve alegorileri kapsayan ve genellikle ahlaki bir mesaj da içeren en soylu sanat tipi sayılan bir resim türü. Buna uygun olarak Couture'un resmi, ahlaki bir ton benimser: Kötülüğün bir zamanlar büyük Roma uygarlığı üzerindeki etkisini gösterir. Zevk ve sefa düşkünlerinin ahlaksız maskaralıkları, geçmişin görkemiyle karşıtlık içindedir; çoktan ölmüş Romalı kahramanların heykelleri kanayan gözlerle bakı-

Ayrıca bakınız: *Taş Merdivendeki Kutsal Aile* 184–85 ▪ *Askanios'lu Manzara* 192–95 ▪ *Colosseum* 204–05 ▪ Avusturyalı Maria Christina'nın Mezarı 216–21 ▪ *Sardanapalus'un Ölümü* 240–45 ▪ *Yılanı Ezen Aslan* 248 ▪ *Madame X* 280



Thomas Couture

1815'te doğan Thomas Couture 11 yaşındayken ailesiyle birlikte Paris'e taşındı. Kentte sanat okudu ve 1837'de itibarlı Roma Ödülü'nü kazandı. 1840'larda, en ünlü resmi *Çöküş Devrindeki Romalılar*'da doruğa ulaşan bir dizi canlı, ahlaki sahneyle Salon'a damga vurdu. Ondan sonra Couture, tamamlayamadığı ikinci büyük tarih resmi *1792 Gönüllülerinin Askere Alınması* üzerinde çalışmaya başladı. Couture'un sonraki meslek yaşamı hayal kırıklıklarıyla ve sonuç vermeyen sipariş vaatleriyle dolu oldu. Yine de, iyi bir portre ressamı ve etkili bir öğretmendi; öğrencileri arasında Édouard Manet de vardı. 1879'da öldü.

Önemli eserleri

1840 *Genç Venedikliler Bir Alemden Sonra*
1847 *1792 Gönüllülerinin Askere Alınması*
1857 *Maskeli Balodan Sonra Düello*

yor gibiler. Parisliler eserin, Couture'un Temmuz Monarşisi'nin (Louis-Philippe yönetiminde 1830'dan 1848'e kadar süren liberal monarşi dönemi) rezaletlerini yerdiği bir alegori olduğunu fark etmekte gecikmedi. Bir eleştirmenin dediği gibi, Couture'un gerçek konusu *"Çöküş Devrindeki Fransızlar"*dı.

Çöküş Devrindeki Romalılar 1847 Salon sergisinde bir sansasyona neden oldu, büyük ölçeğinden ve teknik marifet gösterisinden ötürü hayranlık duyuldu. Heybetli olan resmin ölçüleri, 472 x 772 santimetredir. Kompozisyonu teatraldir, merkezi bir grup figür üzerinde inşa edilir. Sanatçının fırça işi, bir gerçekçilik yanılsaması yaratmak için pürüzsüzdür. Eseri devlet aldı; ama sanatçı ve klasisizme dönen üslubu, yeni gerçekçi hareket güç kazanınca gözden düştü. Couture'un kendisi de işaretleri gördü. *Gerçekçi*'de (1865) Gustave Courbet'nin popülerleştirdiği yeni okulun bir sanatçısını resmederek, yeni eğilimlerle dalga geçti: Klasik bir büstün üzerinde oturan sanatçı, iğrençliğin ve bilgisizliğin simgesi olan bir domuzun başını resmediyor.

Salon'un ötesi

19. yüzyıl ilerledikçe, ilerici eleştirmenler Salon'da desteklenen muhafazakâr sanat türüyle dalga geçmeye başladılar; ona *l'art pompier* ("itfaiyeci sanatı") dediler – iddiaya göre, nü modeller eski savaş sahnelerinde asker pozu verirken itfaiyeci kaskı taktıkları için. 1863'te Salon jürisi, Édouord Manet ve Paul Cézanne'ın eserleri de dahil, 3.000 resmi geri çevirince kıyamet koptu. Salon des Refusés denilen ve geniş kalabalıkları kendine çeken ayrı bir sergi düzenlendi. Rakip sergiye gösterilen tepki büyük ölçüde eleştirel olmasına rağmen, resmi Salon'un statüsünü düşürdü ve avangard sanatçıların bağımsız sergileri eğilimini başlattı. 1881'de hükümet, Salon'a desteğini geri çekti.▪



Louvre Sarayında Salon Carré, 1725'ten itibaren XV. Louis'nin desteğiyle itibarlı Paris Salon Sergisinin düzenlendiği yerdi; burada 1870 civarına ait bir resimde görülüyor.

BANA BİR MELEK GÖSTERİN, RESMİNİ YAPAYIM

ORNANS'TA CENAZE (1849–1850), GUSTAVE COURBET



"Gerçekçilik" terimi, epeyce natüralist olan her sanatı tarif etmek için kullanılabilir; ama daha özel olarak, 19. yüzyılın ortasında Fransa'da doğan bir harekete de işaret eder. Esas olarak, Fransa'nın Ornans kasabasında doğan ve *Ornans'ta Cenaze*'yle Paris sanat sahnesinde bir atılım yapan sanatçı Gustave Courbet'yle ilişkilendirilir.

Courbet Salon'un (Fransız sanat kurumu) daha moral verici, hayali ve ahlaki temalarına odaklanmak yerine, bildiği dünyadan gündelik yaşam sahnelerini resmetmeyi tercih etti. Çok sayıda eserini, geleneksel olarak kahramanlık, tarih, trajedi ve mitoloji sahnelerine ayrılan anıtsal ölçekte yapmaya karar vermeseydi, gerçekçi yaklaşımı kendi başına sorun olmazdı. Bunu yapmakla Courbet –asi bir ruha sahipti– sanatsal özgürlüğe destek olduğunu düşünüyordu. Fransa'da Orleans monarşisinin devrilmesine ve muhafazakâr İkinci Cumhuriyet'in kurulmasına tanık olan 1848 Devrimi'nden sonra Courbet'nin tutumu kaygı yarattı. Bu ideolojik koşullar altında yerleşik düzen, her isyan işaretini ya da özgürlük çağrısını siyasal kışkırtıcılık olarak gördü.

Büyüklük sorunu

Ornans'ta Cenaze 1850'de Paris Salonu'nda sergilendiğinde, ağır eleştiri aldı. Courbet'nin figürleri Salon'un idealleştirilmiş formları değil, Ornans'tan arkadaşlar, akrabalar ya da sıradan insanlardı; Courbet onları pohpohlama girişiminde bulunmamış, oldukları gibi resmetmişti. Bazı eleştirmenler, çirkin görünmelerini sağlama zahmetine girdiğini bile öne sürdü. Sorun büyüklüktü. Courbet basit bir kır cenaze törenini destansı bir ölçekte tasvir etmişti: Tuvalin ölçüleri 660 x 310 santimetreydi. Eleştirmenler, büyük bir resimden imgelemle-

KISACA

YAKLAŞIM
Gerçekçilik

ÖNCE
y.1640s Fransız Le Nain kardeşlerin *Köylü Yemeği* (1642) gibi eserleri, Courbet'nin gerçekçi üslubunun önemli habercileriydi.

1848 Fransız ressam Jean-François Millet'nin *Harman Savuran*'ı, sıradan insanlara odaklanmasıyla Salon'da bir heyecan yaratır.

SONRA
y.1862–64 Fransız sanatçı Honoré Daumier'nin resmi *Üçüncü Mevki Vagon*, gerçekçilerin kurallarına uyarak modern yaşamı kaydeder.

1872 Fransız sanatçı Gustave Doré'un *Londra, Bir Yolculuk*'taki gecekondu resimlemeleri, önemli bir toplumsal gazetecilik eserinin yaratılmasına yardımcı olur.

1885 Vincent van Gogh'un kasvetli resmi *Patates Yiyenler*'i, gerçekçilerin köylü sahnelerine borçludur.

rini ya da duygularını coşturmasını bekliyorlardı; ama Courbet'nin konusu banal sayılırdı, katılımcıları bu ölçeğe göre çok sıradandı.

Radikal resim

Courbet anarşistlerden, özgür düşünürlerden ve cumhuriyetçi aktivistlerden oluşan bohem bir kalabalığa karışmasına rağmen, kendisini radikal görüp görmediği belli değildir. Courbet, gerçekçi okulun "lideri" konumunun üzerine kaldığını ve radikal denilen özelliklerin –"çirkin" yoksulluk ve kol işçiliği tasvirleri gibi– kendi eserlerinden çok diğer gerçekçi sanatçıların eserlerinde belirgin olduğunu savundu. Gerçekten de, *Ornans'ta Cenaze*, o zamanın Fransız cenaze adetlerinin sadık bir kaydını sunar: yas tutan erkek ve kadınların nasıl ayrıldığını; tabutu taşıyanların geniz kenarlı fötr şapkalarını; siyah çapraz kemikleri ve siyah gözyaşı damlalarıyla tabutu. Bununla birlikte resmin bazı yanları pek de olgusal değildir. Her iki taraftaki başı açık figürler, Courbet'nin yakın zamanda ölen dedelerini temsil ediyor olabilir; ön planda görülen kafatası ise sıradan insanı temsil eden alegorik bir dokunuştur. Açık mezar doğrudan izleyicinin önüne yerleştirilir ve anlamlı bir biçimde merhumun kimliği açıklanmaz. Resim, ölüm üzerine bir meditasyondur – eski tanrılar ya da kahramanlar tarafından değil, sıradan insanlar tarafından iletildiği için daha da dokunaklı. ■

Ayrıca bakınız: *Karda Avcılar* 154–59 ▪ *Angelus* 279 ▪ *Volga'da Sal Çekiciler* 279 ▪ *Gross Kliniği* 280



Gustave Courbet

1819'da Fransa'da Ornas'ta doğan Gustave Courbet 1839'da Paris'e taşındı ve kısa sürede kendi sanat üslubunu geliştirdi. 1850'lerde gerçekçi okulun lideri olarak selamlandı ve 1855'te Dünya Fuarı'nda tek kişilik bir gösteri düzenleyerek, en ünlü eseri *Ressamın Atölyesi*'ni vitrine çıkardı. Sonraki yıllarda Courbet'nin asi ruhu başını belaya soktu. 1871'de kısa ömürlü devrimci Paris Komünü'nde aktif bir rol oynadı. Peşinden misillemeler geldi. Kısa süre hapis yattıktan sonra İsviçre'ye sürgün gitti ve 1877'de ölene kadar orada kaldı.

Önemli eserleri

1849 *Ornans'taki Akşam Yemeğinden Sonra*
1855 *Ressamın Atölyesi*
1856–57 *Seine Kıyısında Genç Hanımlar*



Jean-François Millet'nin *Başak Toplayanlar*'ı (1857), kırsal emeğin gerçekliğini ve toplumsal eşitsizliğini ele alıyor. Üç kadın hasadın döküntülerini toplarken; bir atlı (en sağda) –toprak sahibinin kâhyası olduğu sanılıyor– onları izliyor.

GÖK GÜRÜLTÜSÜNÜN ÇATIRTISI NEREDEYSE DUYULUYOR

ŞİN-OHAŞİ KÖPRÜSÜNDE VE ATAKE'DE ANİ SAĞANAK (1857), UTAGAWA HIROSHIGE



KISACA

YAKLAŞIM
Japon baskı-resimleri

ÖNCE
Geç 17. yüzyıl Hişikawa Moronobu, 100'den fazla resimli kitapta *ukiyo-e* üslubunu geliştirir.

1765 Suzuki Harunobu *nişiki-e* olarak bilinen ilk tam renkli ağaç-baskı resimleri yapar.

1826-33 Katsuşika Hokusai *Fuji Dağının Otuz Altı Görünümü* baskı-resim dizisini yapar.

SONRA
1887 Vincent van Gogh, Hiroşige'nin *Ani Sağanak*'ının bir kopyasını yapar. Edgar Degas ve Claude Monet'nin de aralarında bulunduğu sanatçılar, Japon baskı-resimlerinden etkilenir.

1904 Kanae Yamamoto *Balıkçı* baskı-resmiyle *sosaku-hanga* ("yaratıcı baskı-resim") sanat hareketini başlatır.

Japon baskı-resimleri, Japonya'nın yüzyıllarca süren yalıtılmışlıktan sonra Batıya açıldığı 19. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa sanatı üzerinde büyük bir etki yarattı. Her zaman yeni esin kaynağı arayışında olan Avrupalı ilerici sanatçılar, baskı-resimlerin parlak renklerinden ve taze, düzenli görünümünden ve açığa vurdukları kültürün yeniliğinden etkilendiler.

Ağaç baskı Japonya'da Edo döneminde (1603-1868), Tokugawa şogunlarının yönettiği, sanatın ve kültürün yaygınlaşmasına tanık olan barış çağında gelişti. Geç 18. yüzyıl baskı-resimlerin altın çağıydı; seri üretilen, ucuz baskı-resimlere herkes ulaşabiliyordu. Birkaç büyük baskı-resim ustası –

Ayrıca bakınız: Nio tapınak muhafızları 79 ▪ *Ağaçlar Arasında Rüzgâr* 96–97 ▪ *Mahşerin Dört Atlısı* 128–31 ▪ *Bahçedeki Kadınlar* 256–63 ▪ *Kanagawa Açıklarında Dalgaların Altında* 278

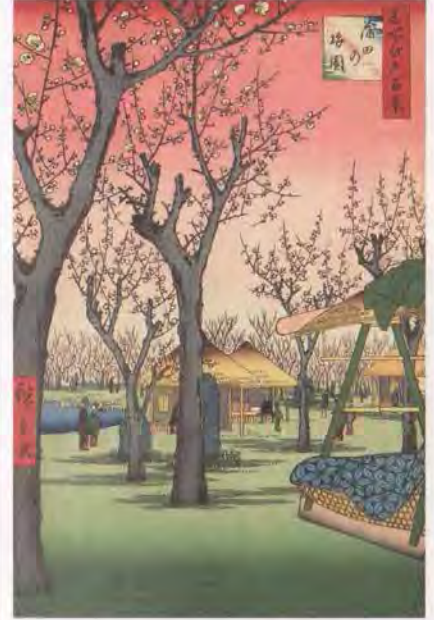
> Hiroşige, harika bir izlenimcidir.
> **Camille Pissarro**
> **Oğluna mektup, 1893**

güzel kadın resimleriyle ünlü Kitagawa Utamaro, Katsuşika Hokusai ve Hiroşige de dahil– koleksiyonluk seçkin eserler yarattı.

Avrupalı sanatçıların bu kadar hayran kaldığı baskı-resimlerin yalınlığı, kısmen, baskı-resim sürecinin –bir yayıncı, bir sanatçı, bir kalıpçı ve bir basımcı ortak çabası– karmaşıklığına pratik bir yanıttı. Sanatçının kâğıt üzerindeki tasarımı, maharetli bir kalıpçı tarafından kiraz ağacından bir baskı kalıbına aktarılırdı, sonra basımcı, bazen 20 ya da 30 ayrı baskı kalıbını –her renk için bir tane– kullanarak resimleri basardı; bu yüzden yalın tasarımlar en iyi sonucu verirdi.

Yüzen dünya

En popüler baskı-resimler *ukiyo-e*, yani "yüzen dünya resimleri"ydi. Bu dünya, kabuki tiyatrolarıyla, çayhaneleriyle, kerhaneleriyle, havai fişek gösterileriyle ve sumo güreşi yarışmalarıyla büyük kentlerin "zevk semtleri"nin hedonist eğlenceleri etrafında dönüyordu. *Ukiyo-e* baskı-resimler genelde oyuncuları, geyşaları ve fahişeleri tasvir ederdi; daha sonra bu konulara, bağımsız tür olmadan önce arka plan olarak yer alan manzara ve kent sahneleri de eklendi.



Hiroşige'nin *Edo'nun Yüz Ünlü Görünümü*'nden *Kamada'da Erik Bahçesi*, arka planı çerçevelemek için büyük ön plan öğeleri kullanan tipik bir kompozisyondur.

Hiroşige Edo'nun yerlisiydi – Edo, 1868'de başkent Kyoto'dan buraya taşınınca Tokyo oldu. Evini her mevsimde ve farklı hava koşullarında resmetti. *Ani Sağanak*, son büyük baskı-resim koleksiyonu *Edo'nun Yüz Ünlü Görünümü*'nde yer alır. Bu baskı-resimde, bir yaz fırtınasının şiddetini koyu, tehditkâr *bokaşi*'yle (üstteki kademeli renk kuşağı) ve becerikli yağmur tasviriyle akla getirir. Yağmuru iletmek için iki ayrı baskı kalıbı kullanır, çizgileri biraz farklı açılarla ve biraz farklı renklerle çizer. Diğer birçok Japon sanatçıyla birlikte Hiroşige de Batıda tercih edilen geometrik perspektifi kullanmadı; bir derinlik duygusu yaratmak için köprü ve yüksek görüş noktası gibi düzenekler kullanmayı tercih etti. Bu tercih, şapkaların ve şemsiyelerin altında iki büklüm figürlerin olağanüstü ekonomisiyle birlikte, hem de çok inandırıcı hem son derece sevimli bir sahne üretmiş. ■

Utagawa Hiroshige



1797'de Edo'da doğan Utagawa Hiroşige bir orman bekçisinin oğluydu – daha sonra kendisinin de miras aldığı bir iş. *Ukiyo-e* ustası Utagawa Toyohiro'dan sanat dersleri aldı, giderek kendi üslubunu geliştirdi ve eserleri ilk kez 1818'de yayımlandı. İlk baskı-resimleri savaşçı ve kabuki oyuncuları gibi konuları canlandırıyordu; ama daha sonra, çoğu kez gezilerini belgeleyen doğal formlara ve manzara baskı-resimlerine odaklandı. Hiroşige üretkendi, binlerce baskı-resim üretti. Batıda etkili oldu; eserleri izlenimcilerin deneylerini belirledi. 1858'de bir kolera salgınında öldü.

Önemli eserleri

1833–34 *Tokaido'nun Elli Üç Durağı* dizisi
1837 *Kisokaido'nun Altmış Dokuz Durağı* dizisi

BİR KUŞUN ÖTMESİ GİBİ RESİM YAPMAK İSTERİM

BAHÇEDEKİ KADINLAR (1866–1867), CLAUDE MONET

Bahçedeki Kadınlar'dan ayrıntı



KISACA

YAKLAŞIM
İzlenimcilik

ÖNCE
1858 Eugène Boudin meltemli sahil resimleri yapar ve Monet'yi açık havada resim yapma pratiğiyle tanıştırır.

1863 Édouard Manet'nin *Öğle Yemeği Tablosu* izleyenleri utandırır.

1864 Felemenk sanatçı Johan Barthold Jongkind, Normandiya'da ışık dolu manzara resimleri yapar.

SONRA
1867 Frédéric Bazille'in *Sanatçının Ailesi*, parlak renklerle ve Akdeniz'in canlı ışığıyla süslüdür.

1869 Monet ile Pierre-Auguste Renoir, La Grenouillère'de yan yana çalışınca birbirlerini etkiler.

1899'dan itibaren Monet, Giverny'deki bahçesinde bulunan nilüferlerin bir dizi resmini yapar.

İzlenimcilik çok etkili bir hareketti ve modern sanatın köşe taşlarından biridir. 1860'larda Fransa'da ortaya çıktı ve en tam gelişimine orada ulaştı; ama sonunda üslup çeşitlilikleri Avrupa'nın birçok yerinin yanı sıra Amerika ve Avustralya'da da gelişti. İzlenimcilerin hiçbir zaman kesin bir manifestoları olmadı; ama onları Salon'un –19. yüzyılda Fransız sanat kurumunun inançlarını cisimleştiren Akademi sergisi– karşısına konumlandıran çok sayıda ortak amaçları ve düşünceleri vardı.

19. yüzyılın ortasında Salon en büyük takdirini, tarihten ya da mitolojiden moral yükseltici temaları tasvir eden sanatçılardan yana kullanıyordu. Bu resimlerde, ayrıntılı, fırça işinin belli olmadığı oldukça cilalı bir teknik kullanılarak resmedilen idealleştirilmiş figürler vardı. Gustave Courbet ve diğer gerçekçi ressamlar, kabul gören "asil" konular yerine sıradan olanı tasvir ederek 1850'lerde Salon'un ortodoksluğuna meydan okudular; ama Akademik sanata muhalefet Édouard Monet'nin eserlerinde kristalleşti. En ünlü iki resminde, *Kırda Öğle Yemeği*'nde ve *Olympia*'da, geleneksel temaları ödünç aldı ama bunları, Salon izleyicilerini sarsan modern ifadelere dönüştürdü.

> Aynı zamanda gökyüzünde, suda, ağaç dallarında, yerde çalışın... Renk katmaktan korkmayın... Cömertçe ve tereddütsüz boyayın, çünkü en iyisi ilk izlenimi kaybetmemektir.
> **Camille Pissarro**

Claude Monet



Claude Monet 1840'ta bir esnafın en büyük oğlu olarak dünyaya geldi. Hem Académie Suisse'e hem Gleyre'in atölyesine devam etti; ama gerçek öğretmenleri, ona açık havada resim yapma aşkını aşılayan Boudin ve Jongkind'di. Cezayir'de askerlik yaptıktan sonra Paris'te çalıştı, Salon'da biraz başarı elde etti. Fransa-Prusya Savaşı (1870-71) sırasında Londra'ya kaçtı ve orada kariyerine başlamasına yardımcı olan sanat koleksiyoncusu Paul Durand-Ruel ile tanıştı. 1890'da Monet Giverny'de bir ev satın aldı ve orada, gerileyen yıllarında gözde konusu haline gelen su bahçesini yarattı. 1926'da orada öldü.

Önemli eserleri

1869 *La Grenouillère*
1873 *Yabani Gelincikler*
1877 *Saint-Lazare Garı*
1892–95 *Rouen Katedrali dizisi*

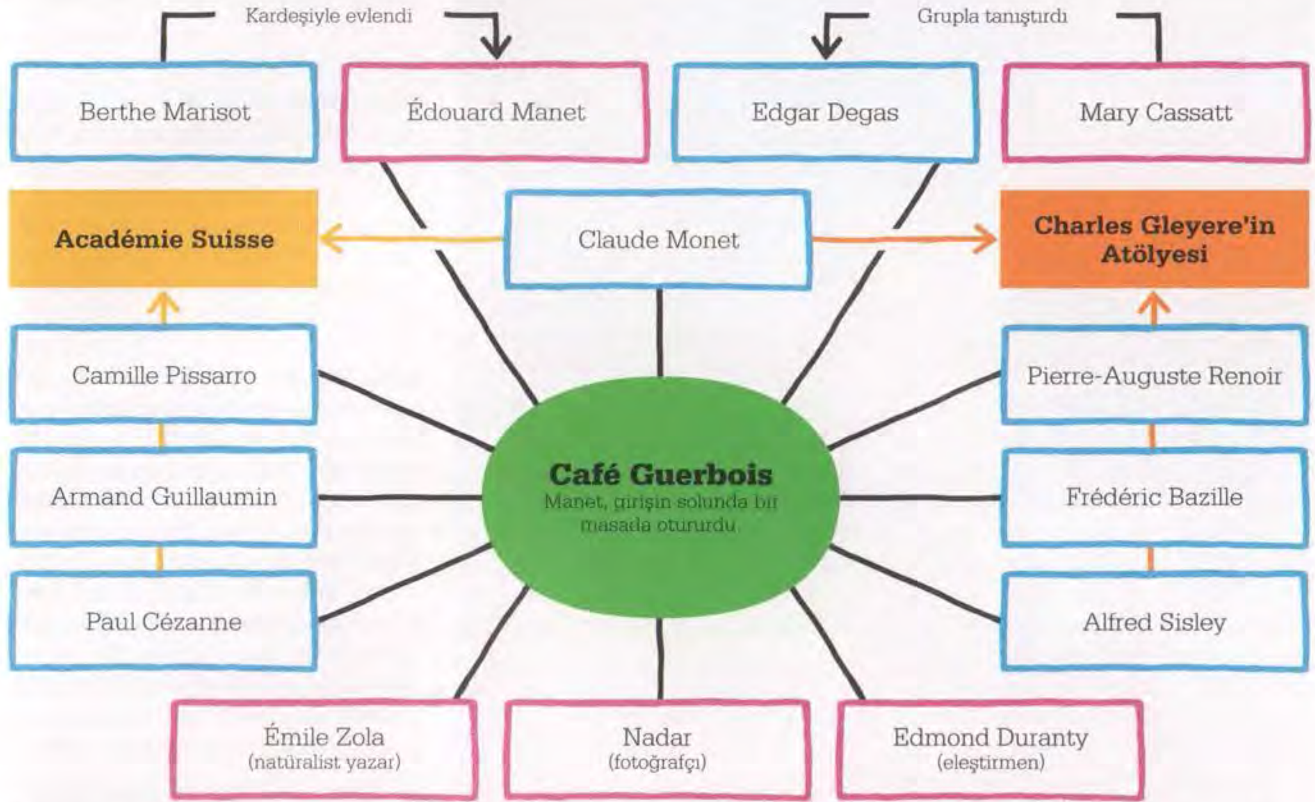
Grubun üyeleri

İzlenimci grubun çekirdeği, 1860'ların başında Paris'te ya Académie Suisse'te (Claude Monet, Camille Pissarro, Paul Cézanne ve Armand Guillaumin) ya da İsviçre doğumlu sanatçı Charles Gleyre'in özel öğretim atölyesinde (Monet, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley ve Frédéric Bazille) buluşan öğrencilerdi. Yine hareketin kurucuları sayılan Manet ve Edgar Degas diğerlerinden biraz daha yaşlıydı ve bir ayaklarını yerleşik düzen kampında tutup, geleneksel başarı şanslarını tehlikeye atmak istemediler. Manet hiçbir izlenimci sergide yer almadı. Mary Cassatt, Degas'yla arkadaşlığı üzerinden çevreyle tanışırken, Berthe Morisot da Manet'yle bağlantısından ötürü grupla buluştu.

Gördüğünüzün resmini yapın

Manet'nin "insan kendi zamanında olmalı ve gördüğünü resmetmeli" özdeyişi, Paris kentini överek karşılık veren genç izlenimcilerce alkışlandı. O sırada kent, dar ortaçağ sokaklarını yerle bir edip yerine

Ayrıca bakınız: : *Askanios'lu Manzara* 192–195 ▪ *La Grande Jatte'de Pazar* 266–73 ▪ *Olympia* 279 ▪ *Loca* 279–80 ▪ *Apsent İçenler* 280 ▪ *Çocuğun Banyosu* 281



Sanatçılardan, yazarlardan ve eleştirmenlerden oluşan 1860'larda ve 1870'lerde Café Guerbois'da buluşurdu. "Tartışmalardan," diyordu Manet, "daha güçlü bir kararlılıkla, daha açık ve daha keskin tanımlanmış düşüncelerle çıkardık."

geniş bulvarlar, açık meydanlar ve paklar yerleştiren Baron Haussmann tarafından yeniden şekillendiriliyordu. İzlenimciler klasik sahnelere sırtlarını dönüp, onun yerine eğlenen Parislileri –kafelerde içen ve sosyalleşen, Seine kıyısında kayık sefası ve piknik yapan ya da şimdi demiryoluyla ulaşılabilen kırlara giden– gösterdiler. Degas Paris Operasında bale dansçılarını resmetti ve Longchamp Hipodromunda at yarışlarının atmosferini yakaladı. Bu arada Morisot ve Cassatt kadınların yaşamını yansıtıp, tiyatroya ya da terziye gidenlerin resimlerini yaptı. İronik bir biçimde Monet, Renoir, Sisley ve Pissarro, yaşamın keyfini süren tasasız insan sahnelerini canlandırırken yoksulluk içinde yaşıyorlardı.

Açık havada resim

İzlenimciler kısa anları iletmekle ilgileniyorlardı ve üslubun temel öğesi, açık havada (*en plein air*) resim yapmaktı. Geleneksel olarak manzara resimleri, farklı taslakları bir araya getiren sanatçılarca atölyelerde hazırlanırdı; ama izlenimciler doğayla daha doğrudan bir ilişki aradı.

Açık havada resim yapmak yeni bir düşünce değildi. Jean-François Millet gibi Barbizon Okulu sanatçıları 1830'larda dışarıda, Fontainbleau Ormanında çalışmaya başlamıştı; ama yine de resimlerini atölyede bitirme eğilimindeydiler. Bazı sanatçılar manzara resimlerinde hava koşullarını kesin bir biçimde kaydetmeye dikkat etmişti. İngiliz ressam John Constable –eserleriyle Barbizon sanatçılarına ilham veren– o anki hava durumunu ve günün saatini belirten çok sayıda yağlıboya bulut ve gökyüzü taslağı yaptı; Normandiya



Eugène Boudin 1860'larda ve 1870'lerde Trouville'de sayısız sahil sahnesi resmetti. Fırçası, popüler plajın keskin ışığını ve sert rüzgârını iletir.

kıyısı taslaklarında Eugène Boudin dalgaların ve bulutların şeklini çözümledi, kenarlarına zamanı ve rüzgâr yönünü ekledi.

İzlenimciler daha da ileri gidip, doğal görüngüleri tam olarak yakalamanın tek yolunun bir resmi açık havada tamamlamak olduğuna karar verdiler. Bu yaklaşım, değişen ışık ve hava koşullarında bir resmin nasıl tamamlanacağı pratik sorununu gündeme getirdi. İzlenimciler hızlı çalışarak ve resimlerini görece küçük tutarak bu sorunu çözmeye çalıştı; formlarını basitleştirmenin yollarını da buldular. Konu dışı ayrıntıları ya da katı anahatları resmetmediler ve gölgelerde siyah kullanmaktan sakındılar; onun yerine optik bir renk sistemi kullandılar: Bir resimde yer alan her renk, tamamlayıcı ya da karşıt tonuyla komşu formu hafifçe boyuyordu (yeşil kırmızıyı, mavi turuncuyu ve benzeri). Uygun bir mesafeden bakıldığında bu renkler izleyicinin gözünde kaynaşıp, canlı bir optik etki yaratmaktaydı.

Bu sistemin avantajı izlenimcilerin palette renk karıştırmaya fazla zaman harcamaya gerek duymamaları, istenen sonucu elde etmek için tamamlayıcı renkle kısa dokunuşları ve fırça darbelerini yan yana koymalarıydı. Dezavantajı ise, kompozisyonlarının taslak ya da formsuz gibi görünmesiydi; başlangıçta olumsuz eleştiri almalarının nedeni de buydu.

İki teknik ilerlemeyle açık havada resim yapma pratiği kolaylaştı. Sentetik pigment alanındaki hızlı gelişme, sanatçıların seçim yapabilecekleri daha geniş bir renk yelpazesine sahip olmaları demekti. Daha da önemlisi, daha önce boya konulan deri keseler ya da şırıngalardan çok daha kullanışlı olan taşınabilir metal boya tüplerinin ortaya çıkmasıydı.

Sınama ve yanılma

Monet *Bahçedeki Kadınlar* resmini meslek yaşamının erken bir evresinde, hâlâ açık havada resim yapmanın farklı yollarını araştırırken yaptı. Nihai ilham kaynağı, Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği*'iydi – 1863 Salon des Refusés'de (resmi Salon'un reddettiği eserlerin sergisi) büyük bir *succès de scandale* elde eden bir resim. Monet, Manet'nin resminin başarısına öykünmek istedi ama rezalet çıkar-



Kırda Öğle Yemeği'te (1863) Manet, perspektif kurallarını hiçe sayarak ve modern giysiler içinde çıplak bir kadınla piknik yapan erkekleri tasvir ederek geleneği bozdu.



Bahçedeki Kadınlar bir portre değildir – kadınların yüzü belli değil; daha çok ışığın rengiyle ve ışık ile gölge arasındaki ilişkiyle ilgilenir.

mak da istemedi. Bu yüzden, bir manzara resminde bir dizi figür üzerinde çalışırken nüyü atladı.

Mane'inin *Kırda Öğle Yemeği*'indeki manzara resmi tamamen atölyede hazırlandı ama Monet, sahnelerini açık havada yapmaya kararlıydı. Bu pratikte zaten epeyce deneyimliydi ve Normandiya'da Eugène Boudin vee Johan Barthold Jongkind ile taslak çalışırken ders almıştı.

Bahçe ışığı

Monet'nin yine *Kırda Öğle Yemeği* başlıklı ilk girişimi başarısızlıkla sonuçlandı. 400 x 600 santimetre ebadında olan devasa resim üzerinde 1865'te çalışmaya başladı ama 1866'da ev sahibine depozit olarak vermek zorunda kalınca, bıraktı. Çalışmayı, yine büyük olmasına rağmen, *Kırda Öğle Yemeği*'nin yarı boyutunda ve çok daha az hantal olan *Bahçedeki Kadınlar* olarak canlandırdı.

Resmi yapmak için Monet bir hendek kazdı ve resmi kaldırıp indirmesini olanaklı kılan karışık bir makara düzeneği kurdu. Bu hünerli yolla, kompozisyonun farklı bölümleri üzerinde genel bakış açısını değiştirmeden çalışabildi.

Bahçedeki Kadınlar, Monet'nin Paris yakınlarında Ville d'Avray'da kiraladığı evin bahçesinde yapıldı. Çiçek toplayan dört kadını tasvir ediyor ve kompozisyonun, Monet'nin arkadaşı ve meslektaşı Bazille'in ailesinin bir fotoğrafına dayandığı söylenir. Monet'nin metresi (ve daha sonra karısı) Camille Doncieux kadın figürler için poz verdi; ama resmin gerçek konusu, kadınların giysileri üzerindeki ışık oyunudur. Ön plandaki kadının eteğine yansıyan gün ışığının parlaklığı, sağdaki yeşilliğin ve kadının şemsiyesinin düşürdüğü ince renkli gölgelerle oluşturduğu karşıtlıkla daha da güçlenir.

Monet resimde ciddi sorunlarla karşılaştı. Açık havada çalışırken tamamlamayı umuyordu ama kışın gelmesiyle birlikte, atölyede bitirmek zorunda kaldı. Ayrıca bu kadar büyük bir resmin malzeme maliyeti arttı ve borçlanmasına neden oldu. Ama en kötüsü, 1867 Salon jürisi *Bahçedeki Kadınlar*'ı, özensiz fırça işini ve anlatısal içerikten yoksunluğunu kınayarak geri çevirdi.

Bahçedeki Kadınlar'ın başarısızlığı Monet'nin meslek yaşamında can alıcı bir dönüm noktasının işareti oldu. Salon'a uygun ama deney yapmasına da olanak veren resimler yapma anlaşmasından uzaklaştı. Açık havada resim yapma ilkesine daha da bağlandı ve daha etkili çalışma yolları geliştirdi. Monet tek bir resim üzerinde aylarca çalışmak yerine, daha küçük tuvallere yoğunlaşmaya, ışık ve hava durumundaki



Anne Kucağı (1890-91), ABD'li sanatçı Mary Cassatt'in 10 kuru kazı baskı-resimden oluşan dizisinden bir resim, neredeyse silüet gibi görünen düz, dekoratif düzlemleriyle Japon etkisini açıkça gösterir.

küçük değişiklikleri kaydedebilmek için daha hızlı çalışmaya başladı.

Yaratıcı etkiler

İzlenimci sanatın gelişimini, açık havada resim yapmanın yanı sıra, iki önemli faktör daha şekillendirdi: Japon sanatı ve fotoğraf. 1850'lerden itibaren Japon baskı-resimleri Batıda görünmeye başladı ve taze, dekoratif yaklaşımları büyük bir esin kaynağı oldu. Japon sanatçılar Batının perspektif geleneklerine uymuyor, bireysel ayrıntılarla da fazla ilgilenmiyorlardı. Etki için daha çok cesur kompozisyon düzenlemelerine –yassı formlar, alışılmadık açılar ve çarpıcı yakınplan görünümler– dayanma eğilimindeydiler.

Pek çok izlenimci, Japon baskı-resim üslubundan bir ölçüde etkilendi; ama en çok etkilenenler Degas ve Cassatt'tı. Her ikisi de, kendine ait olağanüstü derecede yaratıcı grafik sanat üretti. Cassatt'ta, 1890'ların başında ürettiği 10 kuru kazı baskı-resimde Japon etkisi çok belirgindir. Aslında etki o kadar köklüydü ki, bazı modellerin tasvirinin bariz bir Japon görünümü bile vardı.

Fotoğrafçılığın gelişimi de bazı izlenimcileri büyük ölçüde etkiledi. Birçok sanatçı, fotoğrafın eserlerinde oynadığı tam rolü açıklamaktan sakınmasına rağmen, fotoğrafı bir yardımcı olarak kullandı. Bazıları, ilk fotoğraflarda sıkça görülen "güzel tesadüfler"den –garip kesikler ya da bakış açıları– yararlandı. Degas'nın *Bale Okulu* iyi bir örnektir: Fotoğrafın icadından önce hiçbir sanatçı, ortada ayakkabılarının ipini bağlamak için eğilen dansçı pozu kadar sakar bir pozu tasvir etmeyi aklından geçirmezdi. Solda yalnızca aşağıya inen dansçıların ayaklarının görünmesine olanak veren döner merdiven gibi bir düzenek de kullanmazlardı. Bu tip kompozisyon kökten yeniydi ve sahneyi sahici bir tazelik ve kendiliğindenlik katmaktaydı.

> Doğrudan yerinde yapılan eserlerin, atölyede yakalanamayan bir gücü ve canlılığı vardır.
> **Eugène Boudin**

> Bir manzarayı değil, manzaranın yarattığı duyumu resmediyorlar.
> **Jules-Antoine Castagnary**
> ***Le Siècle*, 1874**

Bağımsız sergi

İzlenimciler Paris'in kafelerinde ve barlarında düşüncelerini tartışıp geliştirdiler. Manet'nin Batignolles semtindeki atölyesine yakın Avenue de Clichy'de Café Guerbois, sanatçıların, yazarların, müzisyenlerin ve onların eserlerini savunan Edmond Duranty gibi eleştirmenlerin buluştuğu gözde mekândı. Daha sonra Monet, bu toplantılardan çıkan uyarıcı neşe ve hırs duygusunu tasvir etti. Bu tartışmaların bir sonucu olarak bu sanatçı grubu, Salon'un kısıtlamalarından ve katı seçici komitelerinden tamamen muaf bir sergi düzenlemeye karar verdi. Bu sergi 15 Nisan 1874'te fotoğrafçı Nadar'ın atölyesinde açıldı. Grup kendini Ortak ve Anonim Ressamlar, Heykeltıraşlar ve Oymacılar Birliği olarak tanımladı; ama daha bilinen adı bu sergiden kaynaklandı. Yergi dergisi *Le Charivari*'de yazan eleştirmen Louis Leroy, sergiye ilişkin olumsuz bir değerlendirme kaleme aldı; yazısında, Monet'nin resimlerinden birinin, *İzlenim, Gün Doğuşu* resminin başlığından hareketle gruba

alaycı bir biçimde "izlenimciler" dedi. Terimi hakaret amacıyla kullandı ama bizzat sanatçılar tarafından hemen benimsendi.

Kamuoyu onayı

1874 ile 1886 arasında toplam sekiz izlenimci sergi açıldı; sergilenen eserlerin tümü, yeni izlenimci üsluba tam sadık değildi; Paul Gauguin, Georges Seurat ve simgeci ressam Odilon Redon da katılımcılar arasındaydı. İlk sergi pek çok eleştirmen tarafından yerin dibine batırıldı; ama yıllar içinde üsluba yönelik kamuoyu tutumu giderek dönüştü. Sergiyi gezenler için de aynı şey söylenebilir. İlk sergi toplam 3.500 civarında ziyaretçi çekti; son sergiyi günde 500 kişi ziyaret etti.

1886'ya gelindiğinde sergiler amacına ulaşmıştı. İzlenimci sergilerin ulaştığı başarı, beğeni hakemi olarak Salon'un neredeyse-tekel konumu etkili bir biçimde zayıflatmış ve diğer grupları cesaretlendirmişti. Grup üyeleri "izlenimci yemekler" için toplanmaya devam etti ama üslup bakımından herkes büyük ölçüde kendi yoluna gitmişti. 1884'te bir grup sanatçı, seçici bir komiteden tamamen vazgeçen Salon des Indépendants'ı (Bağımsız Sergi) düzenledi. Onu başkaları izledi; özellikle de, 20. yüzyılın başında ortaya çıkacak birçok avangard hareketin tartışmalı başlangıçlarını vitrine çıkaran Salon d'Automme – 1903'te açıldı. ■



Edgar Degas'nın *Bale Okulu* (1873), dansçıları klasik olmayan pozlarda gösteren cüretkâr bir kompozisyondur. Degas portrelerin yanı sıra, çok sayıda dansçı ve at sahnesi resmetti.

KONUNUN RENK UYUMUYLA BİR İLGİSİ YOKTUR

SİYAH VE ALTIN NOKTÜRN: DÜŞEN HAVAİ FİŞEK (1875), JAMES ABBOTT McNEILL WHISTLER



KISACA

YAKLAŞIM
Estetizm

ÖNCE
1848 Dante Gabriel Rossetti, İngiltere'de sanatta basmakalıp ve geleneksel olanı reddeden Pre-Raphaelite Brotherhood'un (Ön-Raffaellocu Kardeşler) kurucuları arasında yer alır.

1854 Yassı mekânları ve sınırlı paletiyle Japon sanatı Batılı ressamları etkilemeye başlar.

SONRA
1880 Edward Burne-Jones, Whistler'ın resim ve müzikle ilgili düşüncelerine borçlu olan rüya benzeri *Altın Basamaklar*'ı sergiler.

1880s Whistler'ın öğrencisi Walter Greaves, üstadın *Noktürnler*'ini yakından andıran ırmak sahneleri üretir.

1892 *Neptün'ün Atları* resmiyle özetlenen ressam ve çizer Walter Crane'in çalışmaları, estetik hareketten etkilenir.

Estetizm 19. yüzyılın ikinci yarısında "sanat için sanat" temel ilkesinden yola çıkan bir sanat hareketidir. Yüzyılın ilk yarısında Fransız eleştirmen Théophile Gautier'nın popülerleştirdiği bu slogan, sanatın tamamen özerk olması gerektiği düşüncesine desteklemek için kullanıldı: Sanatçılar ahlaki ya da didaktik, herhangi bir anlatıyı açıklayan ya da gerçekçi görünen resimler üretme baskısı hissetmemelidir. James Abbott McNeil Whistler resim ile soyut müzik sanatı arasında bir paralellik görüyordu ve eserlerini müzikal adlar

Ayrıca bakınız: *Tintern Manastırı* 214–15 ▪ *Mısır'a Kaçış* 222 ▪ *Ornans'ta Cenaze* 252–53 ▪ *Bahçedeki Kadınlar* 256–63 ▪ *La Grande Jatte'de Pazar* 266–73 ▪ *Meryem'in Genç Kızlığı* 278–79 ▪ *Sonbahar Yaprakları* 279 ▪ *Kompozisyon VI* 300–07



Tavus Kuşu Odası Whistler tarafından, 1876 ile 1877 arasında armatör Frederick Leyland'ın evi için yapıldı.

koydu. Resimleri, hatta portreleri, "armoni", "düzenleme", "senfoni" ya da "noktürn"dür (geceyi çağrıştıran müzik besteleri).

Gece resimleri

Whistler'ın *Noktürnler*'inin büyük bölümü Londra'da Thames Irmağının sisli, alacakaranlık çağrışımlarıdır. Whistler atölye asistanları Walter ve Henry Greaves'i kürekçi olarak kullanıp, suda saatlerce zaman geçirirdi. Seçtiği sahnenin taslağını çizer ve ezberlerdi ama fiili resmi atölyede yapardı; zarif ve ahenkli ton ve renk düzenlemeleri yaratmak için ince, saydam tabakalar halinde sürdüğü akan "sos"uyla –beziryağıyla, terebentinle ya da kopalla inceltilmiş boya– atölyede çalışırdı.

Whistler yalnızca arada bir sahneleri sahilde resmetti: *Düşen Havai Fişek*, Chelsea'de gece havai fişek gösterilerinin de düzenlendiği Cremorne eğlence bahçelerini gösterir. Resim ilk bakışta soyut gibi görünmesine rağmen, üç bulanık insan figürü ile kavisli bir yolu ayırt etmek olanaklıdır – Whistler bu efekti, ilk dönem fotoğrafların hayalet benzeri görüntüsünden ödünç almış olabilir. Biçimsel taslaklarının çok ötesinde değişik kaynaklardan ipuçları aldı: 17. yüzyılın büyük İspanyol ressamı Diego Velázquez'in eserlerine hayrandı ve Fransa'dayken, erken üslubu üzerinde güçlü bir etkisi olan gerçekçi ressam Gustave Courbet'yle tanıştı. Londra'ya yerleşince Dante Gabriel Rossetti'yle ve Ön-Raffaellocu çevreyle arkadaş oldu; onların üslubunu, Japon sanatına ve baskı-resimlerine artan ilgisiyle birleştirdi.

Düşen Havai Fişek, hiçbir şekilde *Noktürnler*'in en iyisi değildi ama en önemlisiydi: 1877'de o zamanın ünlü eleştirmeni John Ruskin resimle ilgili olumsuz bir eleştiri yapınca, berbat bir davanın tetiğini çekti. Öfkelenen Whistler iftira davası açtı. Yargılama, bütün ülkenin gözü önünde yürütüldü. Ressam davayı kazandı ama zararı karşılanmadı. Olay her ikisi için bir trajedi oldu: Ruskin'in akıl sağlığı bozuldu; Whistler da iflas etti. Ama daha geniş anlamda, sanatsal özgürlük lehine dönüm noktası olan bir mahkeme kararıydı. ■

James Abbott McNeill Whistler



James Abbott McNeill Whistler 1834'te ABD'de, bir ordu mühendisinin oğlu olarak dünyaya geldi. West Point'te Askeri Akademiye girdi ama okulu bitiremedi. Sanata yönelip 1855'te Paris'e taşındı ve orada Charles Gleyre'in atölyesine yazıldı. Whistler *Noktürnler*'ini 1870'lerde yapmaya başladı ama kamuoyunun beğenisi bakımından gereğinden fazla avangardtılar; ama portreleri rağbet gördü. 1879'da Venedik'e gitti ve orada süper bir asit yedirme baskı-resim dizisi üretti. Sonraki yıllarını Paris'te ve Londra'da geçirdi; 1903'te Londra'da öldü.

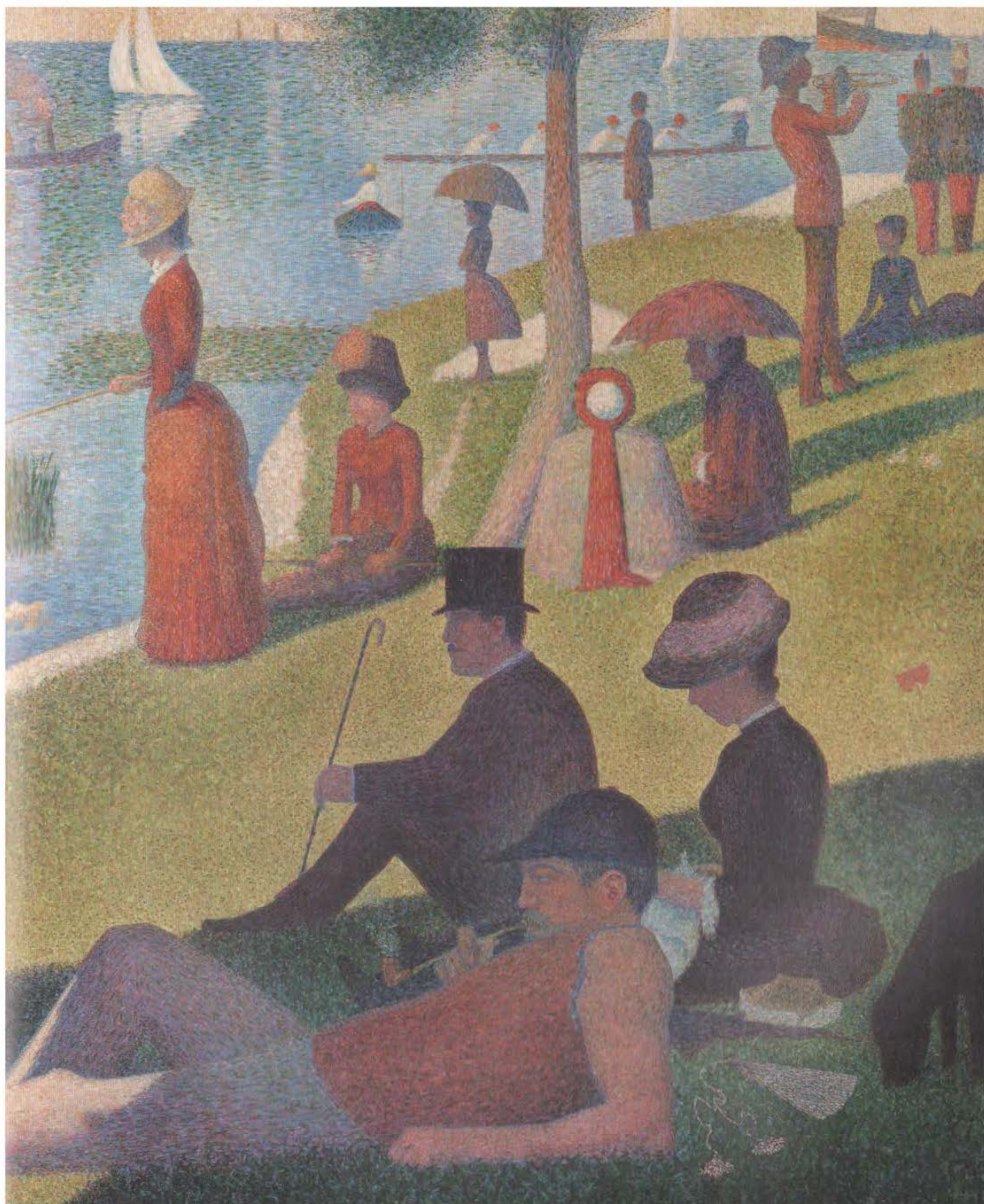
Önemli eserleri

1862 *Beyaz Senfoni, No 1: Beyaz Kız*
1871 *Gri ve Siyah Düzenleme: Sanatçının Annesinin Portresi*

DUYGUYLA BAŞLAMAYAN BİR SANAT ESERİ SANAT DEĞİLDİR

LA GRANDE JATTE'DE PAZAR (1884), GEORGES SEURAT

La Grande Jatte'de Pazar'dan ayrıntı



KISACA

YAKLAŞIM
Post-izlenimcilik

ÖNCE
1879 Ogden Rood'un oldukça etkili kitabı *Modern Renkbilim*, rengin bilimsel yanlarını araştırır.

1881 Seurat, eserlerine büyük hayranlık duyduğu Pierre Puvis de Chavannes'in *Fakir Balıkçı*'sının bir kopyasını yapar.

1884 Seurat, Salon des Indépendants aracılığıyla renkçi Paul Signac'la tanışır.

SONRA
1888 Paul Gauguin Arles'de Vincent van Gogh'un yanına gider ama van Gogh bir çöküntü yaşayınca, hemen ayrılır.

1891 Gauguin Avrupa'nın "yapaylığından" kurtulmak için Fransa'dan ayrılıp Tahiti adasına gider.

1904 Salon d'Automne, Cézanne'ın eserlerine özel bir sergiye ev sahipliği yapar.

1886'da Paris'te son sergilerini düzenlediklerinde izlenimciler, Fransız sanatını dönüştüren yeni bir resim üslubunu yerleştirmişti. Édouard Manet'nin ünlü "insan kendi zamanında olmalı ve gördüğünü resmetmeli" özdeyişine uyarak, uçup giden anı –devinim, ışık ve yansıma– yakalamaya çalıştılar. Bununla birlikte konuların görsel yüzlerine odaklanmaları, entelektüel, ruhsal ya da duygusal yük taşıyan temalarla uğraşmak isteyen sanatçıların tepkisine neden oldu. Bu tepkinin ürünü olan eserler genellikle "post-izlenimci" terimiyle, özgül bir felsefeye ya da yaklaşıma işaret etmeyen ama izlenimcilikten yola çıkan ve aynı zamanda ona tepki gösteren sanatçıları kapsayan bir terimle etiketlenir. Özellikle 19. yüzyılın dört devinin eserlerini tarif eder: Georges Seurat, Paul Gauguin, Vincent van Gogh ve Paul Cézanne.

Post-izlenimci sergi

Bu sanatçılardan hiçbiri, 1910'da İngiliz eleştirmen Roger Fry'ın Londra'da Grafton Galleries'de bir sergi için bir başlığa ihtiyaç duyunca uydurduğu "post-izlenimci" terimini kabul etmezdi.

> İzlenimcilik, bildiğim kadarıyla, çıkmaz sokaktır... Ressam doğruca doğadan çalışırsa, nihayetinde anlık efektlerden başka bir şey aramaz.
> **Pierre-Auguste Renoir**

"Manet ve Post-İzlenimciler" denilen sergide, Manet'nin, Gauguin'in, van Gogh'un ve Cézanne'ın eserleri ağırlıktaydı.

Fry, kataloğun önsözü için genç edebiyat eleştirmeni Desmond MacCarthy ile birlikte çalıştı. Grubun üyelerini birbirine bağlayan karakteristikleri saptayıp tarif etmeye çalıştılar. Fry ve MacCarthy, ressamların izlenimcilerin natüralizmine bir tepkiyi paylaştıklarını ve "şeylerde yatan duygusal anlam"ı aramayı tercih ettiklerini

Georges Seurat



Georges Seurat 1859'da Paris'te, zengin ama eksantrik bir adliye memurunun oğlu olarak dünyaya geldi. Küçük yaştan itibaren çizim yeteneğini gösterdi ve Güzel Sanatlar Okulunda okudu ama birlikte zaman geçirdiği simgeci ressam Pierre Puvis de Chavannes'dan daha fazla şey öğrendi. Seurat'nın ilk önemli resmi *Asnières'te Yıkananlar*'dı; 1884'te sergilendi ve *La Grande Jatte'de Pazar*'ın başarısıyla birlikte, ilerici sanat çevrelerinde ün kazanmasını sağladı. Seurat yeni-izlenimci tekniği icat ettiğini, yalnızca Paris sahnelerinde değil, Normandiya'da terk edilmiş limanların resimlerini içeren atmosferik bir dizide de kullandığını iddia etti. Birçok yeni düşünce denedi ve erken bir yaşta, 1891'de teşhis edilemeyen bir hastalıktan öldüğü sırada, ifadeli renk ve çizginin psikolojik etkileriyle ilgili yeni teorileri araştırmakla meşguldü.

Önemli eserleri

1883–84 *Asnières'te Yıkananlar*
1887 *Sirk*
1890 *Pudralanan Kadın*
1890 *Gravelines'de Liman*

Ayrıca bakınız: *Bahçedeki Kadınlar* 256–63 ▪ *Yaşamın Dansı* 274–77 ▪ *Olympia* 279 ▪ *Loca* 279–80 ▪ *Kulağı Bandajlı Otoportre* 280 ▪ *Tanrı'nın Günü* 281 ▪ *Yıkananlar* 281 ▪ *Şapkalı Kadın* 288–89



fark ettiler. Grup için birçok isimle oynadıktan sonra, terimin yüzyıl sonra bile kullanımda kalacağını fazla düşünmeden "post-izlenimci" adına karar verdiler.

Serginin kendisi de epeyce heyecan yarattı. Eleştirilerin çoğu olumsuzdu ama bu, Grafton Galleries'in 1912'de ikinci bir post-izlenimciler sergisi düzenlemesine engel olmadı.

İlk adımlar

Fry, Seurat'yı tanımladığı grubun çekirdek üyesi olarak görmedi ve sanatçı, 1910 sergisinde yalnızca iki eserle temsil edildi. Yine de izlenimciliğin ilkelerinden uzaklaşan ilk kesin adımları atan Seurat oldu. La Granda Jatte'deki parkın resmi, 1886'daki son izlenimci sergide ilgi merkezi oldu. Resim yüzeysel olarak, izlenimcilikle bağlantılı birçok özelliği sergiliyordu – açık havada eğlenen Parislileri gösteren modern bir sahneydi ve Seurat ışıkla da yakından ilgilenmişti.

Bununla birlikte, Claude Monet ve Pierre-Auguste Renoir ışığı ve rengi sezgisel olarak ele alıp, alanda hızlı resim yaparken, Seurat optik ve renkle ilgili bilimsel teorileri, renklerini daha canlı ve aydınlık yapacağı inancıyla kesin ve sistematik bir biçimde uyguladı. İzlenimci eserlere özgü hareket duygusundan farklı olarak, *La Grande Jatte'de Pazar*'ın düpedüz bir durgunluk havası vardır. Figürler katı ve durağandır ve gölgeler kalıcı gibi görünür, resme rüya benzeri bir nitelik katar.

> Bazıları benim resimlerimde şiir gördüğünü söylüyor; ben yalnızca bilim görüyorum.
> **Georges Seurat**

La Grande Jatte'de Pazar, Seurat'nın ayrıntılı bir biçimde planladığı oldukça yapılı bir resimdir. Bireysel figürlerin ve motiflerin saygısız karakalem çizimlerini yaptı ve bir dizi yağlıboya taslak, kompozisyonun düzenini tasarlamasına yardımcı oldu. Yağlıboya taslaklardan biri, kendi başına sergilenecek kadar ayrıntılıydı. Son resme dahil edilen figürlerden hiçbiri olmadan La Grande Jatte'nin manzarasını tasvir ediyordu. Seurat gölgelerin yerini sabitlemek için bu çalışmayı kullandı. Bunlar kompozisyonun



La Grande Jatte, Seine Irmağında Paris'e yakın bir adadır. Seurat'nın adanın parkında rahatlayan halkı resmetmesi, bazılarınca, Fransız toplumunun sahteliği üzerine bir yorum olarak görülür.

temel öğesiydi; örneğin ön plandaki geniş gölge izleyenin gözünü resmin içine götürür.

İzlenimcilere özgü açık havada hızla resim yapma yönteminin aksine, tamamı son resmin atölyede yapıldı. Büyük tuval –bir uçtan diğer uca 310 santimetre– resmi düzgün görecek kadar geri duramadığı için, Seurat'ya sorun yaratmış olabilir. Son eserde birçok ölçek tutarsızlığı fark edilmiştir; örneğin ortadaki hanımefendi, solda balık tutan kadınla aynı düzlemde olduğu halde, gereğinden fazla büyüktür.

Renk teorisi

Dönemin diğer sanatçıları gibi Seurat da, renk algısıyla ilgili en son teorilerin farkındaydı ve çalışmalarında bu teorileri bilerek kullandı. Eleştirmen Charles Blanc'ın *Grammaire des Arts du Dessin* (1867, *Resim Sanatının Grameri*) kitabından, renk teorisyeni Michel Chevreul'ün eşzamanlı karşıtlık yasasını öğrendi. Bu kurala göre, kırmızı ve yeşil gibi "tamamlayıcı" renkler yan yana konulduklarında yoğunluk kazanırlar; öte yandan, birbirine karıştırıldıklarında güçlerinin çoğunu kaybederler. Seurat, Amerikalı fizikçi ve amatör ressam Ogden Rood'un kitabı *Modern Renkbilim*'i de okudu (1879). Sanatçılara yönelik olan bu etkili kitap, Chevreul'ün renk karşıtlıklarıyla ilgili düşüncelerini güncelliyordu. Renkleri üç parametreye göre ayırıyordu –parlaklık, ton, saflık– ve 22 rengin tamamlayıcı tonlarını gösteren ayrıntılı bir renk-çemberi içermekteydi.

Seurat, fırçanın ucunu kullanarak boyayı noktalı dokunuşlarla uyguladığında renk çalışmasının daha etkili olduğunu fark etti. Renk noktalarını ayrı tuttuğunu vurgulamak için bu tekniğe "bölmeci" dedi; ama birçok çağdaşı, küçük renk noktalarına işaret ederek "noktacı" terimini tercih etti.

Seurat'nın tekniği, tamamlayıcı kısa renk fırçaları çoğu kez örtüşen izlenimcilerin doğaçlama yaklaşımından farklıydı. "Yeni-izlenimci"

> Çok fazla doğaya uygun resim yapmayın. Sanat bir soyutlamadır; doğanın önünde düş kurarken bu soyutlamayı doğadan türetin.
> **Paul Gauguin**

terimi, Seurat'nın izlenimci ilkeleri yeniden icat edip daha bilimsel ve sistematik bir şekilde kullanmasını tarif etmek için kullanıldı.

Suyun kenarında

La Grande Jatte'de Pazar yalnızca parıldayan renklerinden ötürü değil, tuhaf, neredeyse çocuk benzeri formlarından ötürü de dikkate değerdi. Eleştirmenler Seurat'nın figürlerinin katılığını yorumladı; biri oyuncak askerlerle karşılaştırırken, başka biri ise şuna dikkat çekti: "Gezinenler en güzel kıyafetlerini giymiş... basitleştirilmiş ve kesin bir firavun korteji karakteri kazanır. Resimle ilgili ender bir yorumda Seurat figürlerini Atina akropolünde Parthenon'daki figürlere benzetmeyi amaçladığını açıkladı: "Frizdekiler gibi hareket eden... modern insanlar yapmak istiyorum." Başka bir deyişle, bir zamansızlık duygusuna ulaşmak için izlenimcilerin modernliğini klasik sanatın yapılandırılmış formlarıyla birleştirmek istedi.

La Grande Jatte'de Pazar birçok bakımdan, Seurat'nın iki yıl önce tamamladığı *Asnières'de Yıkananlar* resminin eşiydi. İki yer, Seine'in birbirine tam karşı iki kıyısındaydı ve figürlerin çoğu yandan, suyun üzerinden birbirlerine bakarken gösterilir; aynı küçük feribot, her iki resimde de yer alır.

Seurat, farklı sınıfların La Grande Jatte adasında birbirine karıştığı gün olduğu için pazar günü resmin başlığında belirtti. Şık kıyafetleri içinde hafif gülünç görünen rahatı yerinde figürlerin yanı sıra, askerler (ortada yukarıda) ve sütanne (solda oturmuş, ayırt edici turuncu başlık takan) gibi aşağı sınıftan insanlar da vardır.

Seurat'nın üslubu, başka sanatçılar da benzer teknikleri denediği için bir süre popüler oldu ve 1886'da son izlenimci sergide bir odayı, yeni-izlenimci resmin üç önemli ismiyle –Paul Signac, Camille Pissarro ve Pissarro'nun oğlu Lucien– paylaştı. Seurat *La Grande Jatte'de Pazar*'ı iki etkili sergide daha – Paris'te Salon des Indépendants ve Brüksel'de Les Vingt– sergileyerek üslubu tanıttı. Yine de, yeni-izlenimcilik modası, özellikle tekniği yavaş ve titiz bir yaklaşımı gerektirdiği için, kısa ömürlü oldu.

Gauguin ve sentetizm

Post-izlenimciliğin diğer formlarının daha dayanıklı olduğu anlaşıldı. Paul Gauguin, borsa simsarlığı işini bırakıp tam zamanlı ressam olduktan sonra, izlenimci bir üslupla çalışmaya başladı. Birçok izlenimci sergiye katıldı, eserleri genellikle iyi karşılandı ama Seurat'nın son gösterisinin gölgesinde kaldı. Gauguin noktacı üslubu küçümsedi ve "genç kimyacı"nın başarısına biraz alındı.

Gauguin, izlenimciliğin sınırlılıkları konusunda Seurat'nın kaygılarını paylaşıyordu ama çözümü çok farklıydı. 1886'da Bretagne'de bir sanatçı kolonisine katıldı ve orada, Émile Bernard ile birlikte sentetizm olarak bilinen bir üslup



Vaazdan Sonra Hayal' de (1888, *Melekle Güreşen Yakup* olarak de bilinir) Gauguin'in az gölgeli düz renk kullanımı daha önceki natüralizmden çarpıcı bir uzaklaşmayı temsil eder.

geliştirdi. Önerdikleri "sentez", resmin arkasındaki düşüncelere daha fazla güç vermek için görsel doğa izlenimlerini basitleştirilmiş formlarla ve ifadeli renklendirmeyle birleştirmekti. Modernlikten hoşlanan izlenimcilerin tam tersine Gauguin daha eski kültürlerin "ilkel" sanatında da ilham aldı – başlangıçta Bretagne'de Kelt halk geleneklerinden, daha sonra Tahiti'nin eski efsanelerinden.

Gauguin'in düşünceleri ilk gerçek şaheserinde, bir melekle güreşen Yakup'la ilgili biraz önce dinledikleri bir vaaz üzerine derin düşüncelere dalan bir Breton cemaatini gösteren *Vaazdan Sonra Hayal*'de kristalleşti. Bu resimde mücadele, fiili bir olay gibi ama tuhaf, neredeyse gerçeküstü, büyük bir ağaç dalıyla cemaatten ayrılan (Gauguin'in Japon baskı-resimlerinden ödünç aldığı bir düzenek) kırmızı bir manzarada gerçekleşen bir olay olarak resmedilir. Genel etki, mistik hayret etkisidir.

Van Gogh ve Cézanne

1887'de Gauguin ve Bernard, Paris'te Vincent van Gogh'la tanıştı. Birlikte sergi düzenlediler ve van Gogh, onların yeni üslubunun birçok özelliğini özümsedi. Van Gogh'un erken resimlerinin üslubu loş ve natüralist olmuştu ve *Patates Yiyenler* (1885) bunun tipik örneğiydi; ama 1886'da Paris'e geldikten sonra paleti aydınlandı; izlenimci bir üslupla Montmartre



Yıldızlı Gece (1889), van Gogh'un gece gökyüzünde gördüğü mavi çeşitlerine ilişkin takıntılı çalışmasıdır. Şöyle diyordu: "Çoğu kez gece, bana gündüzden çok daha zengin renkli gibi görünüyor."

yel değirmenlerinin birkaç resmini yaptı. Ne var ki, bu, üslubunu köklü bir biçimde etkileyen Japon baskı-resimlerini keşfetmeden önceki bir ara dönemden ibaret kaldı.

Van Gogh'un diğer sanatçılarla artan ilişkisi de, düşüncelerini her zaman paylaşamasa bile, resmini etkiledi. Yeni düşünceler araştırmanın aracı olarak yalnızca ifadeli form ve renk kullanma arzusu yoktu. Görsel dünyanın çekimi çok güçlüydü. Van Gogh kendisini "doğanın eliyle yönlendirilen bir doğa insanı" olarak görüyordu ve sonraki yıllarında, Güney Fransa'nın sıcağında duygularını, yakın çevresinin çarpıcı görüntülerine yönlendirdi.

Van Gogh'a doğa bazen mucizevi görünebiliyordu –örneğin, gökyüzünün şişik yıldızlarla ve enerji spiralleriyle dolu olduğu ünlü *Yıldızlı Gece*'sinde olduğu gibi– bazen de, basit bir altın mısır tarlası tehditkâr görünebiliyordu.

Paul Cézanne, van Gogh gibi, çoğu kez Güney Fransa'da çalıştı; diğer sanatçılardan uzak durma eğilimindeydi. Hareketin başlangıcında izlenimcilerle birlik oldu, birinci ve üçüncü izlenimci sergilere katıldı. Bu ilişkinin kaynağı, büyük ölçüde, Camille Pissarro'yla arkadaşlığıydı; iki arkadaş, 1870'lerin başında Pontoise'da açık havada birlikte resim yaptı. Yerinde resim yapmak –izlenimci hareketin yol gösterici bir ilkesi–Cézanne'ın çalışma yönteminin ana direği oldu ama üslubun bazı yanlarıyla hiçbir zaman yetinmedi. Geçici efektlere vurguyu sevmiyordu; "müze sanatı gibi, sağlam ve dayanıklı bir şey" yapmak istediğini söylüyordu.

> Önümde gördüklerimi resmetmeye çalışmak yerine, kendimi daha güçlü bir biçimde ifade etmek için renkleri tamamen keyfi bir biçimde kullanıyorum.
> **Vincent van Gogh**



Cézanne'ın Sainte-Victoire Dağı görünümleri, giderek daha fazla soyutlamaya yöneldi; son görüntüler (buradaki, ölümünden hemen önce, 1902-06 tarihlidir) gerçekçilikten tamamen vazgeçer.

Monet gibi Cézanne da giderek aynı konuyu tekrar tekrar resmetmeye başladı. Memleketi Provence'de Sainte-Victoire Dağının 60'tan fazla resmini yaptı. Bununla birlikte, Monet resim dizisini yüzey efektlerine –ışık, gölgeler, atmosfer koşulları– odaklanmanın bir yolu olarak kullanırken, Cézanne bu oyalanmaların altını irdeledi. Giderek, manzara form ve renk örüntüleri düzeyine inene kadar, ev ve yol gibi ayrıntıları soyup attı.

Post-izlenimci miras

Post-izlenimcileri birleştiren şey, izlenimcilik üzerinde yükselirken ona meydan okuma arzularıydı; yine de yanıtları, üslup bakımından farklıydı. Bütün post-izlenimcilerin saf forma ilgisi ve soyut eğilimlerinin, soyut sanatın öncüleri için başlıca esin kaynağı olduğu anlaşıldı. Yapıya ve optik renk efektlerine vurgusuyla Cézanne'ın sanatı, kübizmin habercisiydi; van Gogh ve Gauguin'in daha kişisel ve ifadeli üslubu ise, dışavurumcuları etkiledi. ■

İDEAYA ALGILANABİLİR BİR FORM GİYDİRME ARAYIŞLARI

YAŞAMIN DANSI (1899–1900), EDVARD MUNCH



KISACA

YAKLAŞIM
Simgecilik

ÖNCE
1884 Fransız yazar J. K. Huysmans'ın simgeci düşüncede bir kilometre taşı olan *Doğaya Karşı* kitabı yayımlanır.

1886 Yunan asıllı şair Jean Moréas Paris'te *Sembolist Manifesto*'yu yayımlar.

1890 Belçikalı ressam James *Ensor'un Entrika*'sı, Munch'un eserinde görülenle aynı otobiyografik ayrıntı ve akıldan çıkmayan görüntü karışımını sergiler.

SONRA
Erken 20. yüzyıl Munch'un eserleri, öznel duyguları dışa vurmak için görüntülerin çarpıtıldığı dışavurumculuğu etkiler.

1937 Naziler, Munch'un "yoz" diye damgaladıkları 82 eserini Alman galerilerinden topladılar.

Ayrıca bakınız: *Siyah ve Altın Noktürn* 264–65 ▪ *Cehennemin Kapıları* 280 ▪ *Beethoven Frizi* 286–87 ▪ *Sokak, Dresden* 290–93 ▪ *Son Yemek* 338

Sanatta simgeler, çoğu kez dolaylı bir biçimde anlam iletmeye yardım eden görsel bir stenografidir. Örneğin birçok Hıristiyan resimlerde azizler, simgeleriyle tanınabilir – Aziz Petrus cennetin anahtarlarını taşır, Aziz Yuhanna elinde bir kitap tutar. İnsan erdemleri, hatta bütün anlatılar simgesel olarak iletilebilir; beyaz zambaklar saflığı temsil ederken, bir elma Âdem ve Havva'nın cennet bahçesinde günaha girmesini gösterebilir. Sanatta farklı anlam düzeylerini temsil etmek için alegori ve mit de simge olarak kullanılabilir.

Simgeciliğin bu tipi, geç 19. yüzyılda doruğuna ulaşan sanat ve edebiyat hareketi olan simgecilikten farklıdır. Bu hareketin sanatçıları, kodlanmış statik anlamlı simgelerle fazla ilgilenmediler. Resimlerinin şiir gibi işlev görmesini, hatırlatıcı görüntü aracılığıyla düşünceler duygular uyandırmasını istiyorlardı.

Sembolizmde temalar

Simgecilik Fransa'da ortaya çıktı ve Stéphane Mallarmé, Charles Baudelaire ve Jean Moréas gibi şairlerin düşüncelerinden beslendi; ama çok geçmeden, Norveçli ressam Edvard Munch da dahil, daha uzaktaki sanatçılarca da benimsendi. Kökleri romantizmin duygu vurgusuna dayanan hareket, natüralizmin ve izlenimciliğin nesnelliğine bir tepki olarak başladı; ama tek bir görsel üslupla sınırlanmadı ve sanatçıları, arzuladıkları hedeflere varmak için farklı yollar izledi.

Bu sanatçılar çizgiyi ve rengi değiştirdi; alışılmadık imge bileşimleri kullandı; korku, ölüm, yozlaşma, aşk ve arzu kapsayan geniş bir tema yelpazesini ifade etti. Birçoğu müzik çağrışımlı konulara kapıldı: Bu kısmen, Baudelaire'in savunduğu, renklerin müzik notalarıyla ilişkilendirildiği "karşılıklılık" teorisinden kaynaklandı. Diğer ortak imgeler arasında *femme fatale* (fettan kadın), çift-cinsiyetli figürler, koparılmış başlar ve öpme vardı; resimler, teosofiye (ilahi



Edvard Munch

Edvar Munch 1863'te Norveç'te, Christiania (şimdi Oslo) yakınlarında doğdu. Çocukluk ve delikanlılık yılları annesi ve kız kardeşinin veremden ölmesinin ve babasının katı Katolik inancının gölgesinde kaldı. Christiania'da Kraliyet Sanat ve Tasarım Okulunda okuduktan sonra, bu kentte çalışmaya ve sergi açmaya başladı. Gerçekçi üslupları çok yüzeysel bulan Munch, eserlerinde kendi psikolojik durumundan yararlanmaya başladı. Munch, en verimli dönemini, 1889'dan 1892'ye kadar Fransa'da yaşadı ve daha sonra Almanya'da yaşadı; ama 1900'lerin başında, aşırı içkiyle birlikte akıl sağlığı kötüleşti. 1908'de bir sinir krizi geçirdi; tedavi olduktan sonra Oslo'ya döndü ve daha sonra tek başına yalnız yaşadı. 1944'te öldü.

Önemli eserleri

1885–86 *Hasta Çocuk*
1893 *Çığlık*
1894 *Vampir*
1894–95 *Madonna*
1899 *İskeledeki Kızlar*

> Hastalık, delilik ve ölüm, beşiğimin başında nöbet tutan ve yaşamım boyunca bana eşlik eden kara meleklerdi.
> **Edvard Munch**



Hayal'de (*Salome'nin Dansı*, 1876) Gustave Moreau, Vaftizci Yahya'nın kesik başına bakan Salome kompozisyonunda duyguyu ve anıştırmayı vurgulamak için boya efektleri kullandı.

olanın bilgisine esrime ve sezgi yoluyla doğrudan ulaşmaya çalışan bir felsefe) canlanan ilginin beslediği batıni ya da mistik düşüncelerle de çeşniliydi.

Öncülük eden simgeci Fransız sanatçılar Gustave Moreau, Pierre Puvis de Chavannes ve Odilon Redon'du. Münzevi Moreau, Vaftizci Yahya'nın kesik başının Salome'ye musallat olduğu bir doğu sarayını akla getiren suluboya resim *Hayal* (1874-76) gibi, mitolojik ve dinsel temalardan çıkan şaheserler üretti.

Bu arada Puvis ünlü resmi *Fakir Balıkçı*'yla (1881) daha genç bir simgeciler kuşağına ilham verdi. Egemen gerçekçilikle karşıtlık içinde, ritmik çizgi ve düz, soluk renk kullanması, kasvetli, ıssız bir manzarada bir balıkçı ailesinin ezici yoksulluğunu yansıtmaktaydı.

Redon'nun karakalem çizimlerinde ve taşbaskılarındaki rüya benzeri imgeler, botanik, böcekler ve Edgar Allan Poe'nun yazıları gibi eklektik alanlara ilgisinin bir füzyonuydu. Olağanüstü çalışmaları çağdaş bir eleştirmen tarafından "bu kadar çok bilmece, kabus, marazi hayaller ve halüsinasyonlar... son derece tuhaf" olarak nitelendi.

Ruhsal durumlar

Memleketi Norveç'te, Munch, simgeci faaliyetin ana akımından uzak durdu. Başlangıçta natüralizme kapıldı ve 1880'lerin ortasında, Christiania'da (şimdi Oslo) üslenen sanatçıların ve yazarların oluşturduğu tartışmalı bir grup olan Bohemyalılara katıldı. Grup eğlenceli bir "Buyruklar" listesi hazırladı ama Munch, bunların ilkini –"Kendi hayatını yazacaksın"– çok ciddiye aldı. Bu ifade, sanatsal kariyerinin sloganı işlevi görmüş olabilir.

1880'lerin ortasından itibaren Munch birçok yeri dolaşıp sergilere katıldı ve simgeci düşünceleri özümsemeye başladı. Özellikle Paul Gauguin'in sentetist üslubundan –formun duyguyla sentezlendiği üslup– ve İsviçre asıllı ressam Ardold Böcklin'in akıldan çıkmayan fantastik imgelerinden etkilendi. Munch çok geçmeden, örneğin bir anlatıdan ya da gerçekçi bir konudan çok ruhsal bir durumu tasvir eden *Melankoli, Sarı Kayık* (1892) gibi, kendi simgeci resimlerini yapmaya başladı. Munch'un birçok resmi adını soyut kavramlardan alır ve genellikle kendisinin ya da arkadaşlarının deneyimlerinden beslenir. En ünlü eseri *Çığlık*, sanatçının Fransa'da, Nice'te yürürken hissettiği "doğanın içinden geçen bir çığlık" temsiliydi.

Yaşam Frizi

Meslek yaşamının başından itibaren Munch'un kafasında, birlikte sergileyeceğini umduğu resim dizileri üretme düşüncesi vardı. *Yaşamın Dansı*, genellikle Yaşam Frizi olarak bilinen bir resim dizisine aittir. Bu proje birkaç yılda gelişti; 1893'te ilk sergilendiğinde 15 eserden oluşmaktaydı; 1902 Berlin Kopuşu sergisinde sergilen-



Melankoli'de (1894) Munch, arkadaşı Jappe Nilssen'in mutsuz bir aşk ilişkisindeki keyifsiz ruh halini hissettirmek için ifadeli, koyu renkler ve dalgalı konturlar kullanır.

Munch'un kadınlarla sorunlu ilişkisi, sanatına yansır. *Aşk ve Acı*'da (1893-95), bir erkeğin boynunu ısıran **kadın bir vampiri** resmeder.

Madonna'da (1895-1902) Munch normal **Meryem** tasvirini bozup, **buruşuk bir cenin** ve kenarları süsleyen spermle birlikte bir kadını gösterir.

Georges Rodenbach'ın simgeci romanı *Bruges-la-Morte*'de (1892) *femme fatale* **uzun, dalgalı saçlara** –güzelliğin de, ölümcül bir silahın da işareti olabilir– sahiptir.

Femme fatale

Munch'un ve diğer simgeci ressamların, yazarların ve müzisyenlerin gözde teması olan *femme fatale* figürü mitten ya da tarihten ödünç alındı ya da sanatçının kendi deneyiminden ve imgeleminden çağrıldı.

Gustave Moreau, İngiliz sanatçı Aubrey Beardsley ve İrlandalı yazar Oscar Wilde, Vaftizci Yahya'nın başını isteyen **dansçı kız Salome**'den büyülenir.

Sirenler ve **denizkızları** simgecilere göre baştan çıkaran yaratıklardı.

Simgeci ressamlar Yunan mitolojisinden çok sayıda *femme fatale* örneği kullandı. **Medusa, Sfenks** ve büyüleyici **Kirke** gözdelerdi.

diğinde, dört ana bölüme ayrılan 22 resimden oluşmaktaydı: *Aşkın Tohumları, Yaşamın Çiçeklenmesi ve Çürümesi* (*Yaşamın Dansı* bu bölümdeydi), *Yaşam Kaygısı* ve *Ölüm*.

En kısa gece

Yaşamın Dansı, bütün İskandinavya'da yılın en kısa gecesinde gerçekleşen yaz dönümü kutlamalarından esinlendi. Olay yeri, Munch'un birkaç yaz geçirdiği küçük Åsgårdstrand kasabasıdır. Resimdeki kıyı şeridi zamanın geçişini ve yaşamın ilerleyişini teşmil eder; ayın suya yansıması ise, hem şekil hem renk bakımından penis haline gelip, egemen bir cinsellik temasını vurgular. Diğer tuvallerinin birçoğunda olduğu gibi Munch, kompozisyonun temeli olarak üç parçalı bir yapı benimser. Günlüklerinde üç temel öğenin anlamını ima etti. Ortada sanatçı, ilk gerçek aşkıyla dans ederken gösterilir. Solda masum bir genç kadın yaklaşıp, aşkın çiçeğini koparmak ister "ama alınmasına izin vermeyecektir". Sağda daha yaşlı bir kadın dansa katılamayıp, acı acı seyrederken, arka planda "çılgın kalabalık sarmaş dolaştır".

Munch'un imgesi hem evrenseldir hem de oldukça kişiseldir. Doğrudan birbirine bakan bir çift motifini diğer birçok baskı-resimde ve tabloda da kullandı – özellikle *Göz Göze* ve *Cazibe*; ikisinde de kadın egemen figürdür. *Cazibe*'nin bir versiyonunda kadının saçları, avını ağına düşürmeye çalışan bir böcek gibi erkeğin başının etrafını sarar ve *Yaşamın Dansı*'nda kadının giysisi, erkeğin ayaklarını sararak benzer bir rol oynar.

Munch'un resimlerindeki figürlerin birçoğu, yaşamındaki kadınlara dayanmaktaydı. *Yaşamın Dansı*'ndaki ortadaki genç kadın, kendisini terk edip kalbi kırık bırakmadan önce tutkulu bir aşk yaşadığı kuzeninden esinlenmiş olabilir. Benzer şekilde, iki yandaki kadınlar, bıkıp usanmadan Munch'un peşinden koşan ama Munch'un sonunda reddettiği, zengin ve serbest kadın Tulla Larsen'i temsil ediyor olabilir.

Kalıcı esin

Yaşam Frizi, Munch'un en büyük mirasıydı. Tek bir sergi mekânında kalıcı bir yuva bulacağı umuduyla bir birim olarak satmak için boşuna uğraştı. Yine de dizinin kalıcı bir etkisi oldu. Munch geniş çevrelerce Norveç'in en büyük ressamı olarak kabul edilir ve onun benzersiz simgeciliği, dışavurumculara büyük esin kaynaklarından birini sağladı. ■

"Bir sanat eseri kristal gibidir – kristal gibi, bir ruha ve ışık saçma gücüne sahip olmalıdır."

Edvard Munch

PORTFÖY

NAPOLEON EYLAU'DA
(1808), ANTOINE-JEAN GROS

Gros'un *Napoleon Eylau'da* adlı resmi, Ruslara karşı bir zaferin ertesi günü muharebe meydanını ziyaret eden Napoléon'u gösterir ve insancıl bir fatih olarak imparator imgesini yansıtmayı amaçlıyordu. Napoléon sanat uzmanı değildi ama propaganda değerini takdir ediyordu ve doğal bir hareket ve renk yeteneğini ayrıntı titizliğiyle birleştiren Gros (1771-1835) Napoléon'un gözde ressamıydı. *Napoléon Eylau'da* siparişini, bir yarışmada 25 sanatçıya karşı kazandı. Napoléon'dan esinlenen sayısız sanat eseri arasında, çok azı bunun kadar unutulmazdır.

Katsuşika Hokusai

Belki de en fazla saygı duyulan Japon sanatçı Katsuşika Hokusai (1760-1849) büyük başarılarla geçen uzun bir ömür yaşadı; ressam, teknik ressam ve baskı-resim ustası olarak sayısız eser üretti ve kendi zamanının her türünde –bitki taslaklarından erotik eserlere kadar– mükemmel başarı gösterdi. Edo'da (bugünkü Tokyo) doğdu ve ömrünün çoğunu orada geçirdi. İmgelem zenginliği, göz ve el kesinliği, insani duygu zenginliği (bol nükte içeren) bakımından, dünyanın en üstün sanatçıları arasında sayılır. Ölüm döşeğindeyken (yaklaşık 90 yaşında) sanatını kusursuzlaştırabilmek için kendisine birkaç yıl daha bağışlanması için göklere yalvardığı söylenir.

Önemli eserleri

1814 *Balıkçının Karısının Rüyası*
y.1838 *Usta Şairlerin Yüz Şiiri*
1839 *Otoportre*

BEYAZ AT
(1819), JOHN CONSTABLE

İngiliz manzara ressamı Constable (1776-1837) *Beyaz At* ile, Kraliyet Akademisi'nin kalabalık yıllık sergilerine dikkat çekmek için bilinçli bir girişimde bulundu. Sanatçının birçok resmi gibi *Beyaz At* da, ressamın doğduğu ve yaşadığı Suffolk'ta Stour ırmağı kıyısındaki çalışma yaşamını gösterir. Son versiyon üzerinde çalışmaya başlamadan önce, tam boy bir taslağını yaptı. Kısmen büyük ölçüleri sayesinde –180 x 120 santimetre– resim olumlu eleştiriler aldı ve 1819'da Constable, Akademi üyesi seçildi.

KANAGAWA AÇIKLARINDA DALGALARIN ALTINDA
(y.1830–1833), KATSUŞİKA HOKUSAİ

Japon sanat eserlerinin en ünlüsü olan bu baskı-resim, reklamcılıkta ve popüler kültürde kullanılmak için sayısız kez sahiplenildi. Burada dağ, üç balıkçı teknesine çarpmak üzere olan dev dalganın yanında cüce gibi kalmasına rağmen, *Fuji Dağı'nın Otuz Altı Görünümü* başlıklı bir dizinin parçasıdır. Çok-renkli baskıda Hokusai, dalga tepesinin boşluğunda Fuji Dağının karla kaplı doruğunu çerçevelemek için perspektifi ustaca kullanır. Ağaç baskı kalıbı iyice yıpranmadan önce, binlerce kopyası üretildi; birkaç yüz kopyası hâlâ varlığını sürdürmektedir.

ÖLÜMSÜZLÜĞE UYANAN NAPOLEON
(1845–1847), FRANÇOIS RUDE

Napolèon kültü 1821'de ölümünden sonra da devam etti ve kültün en güçlü ifadelerinden biri, bu tunç anıttı. Zengin bir şarap tüccarı olan eski bir Grande Armée askerinin arsasına (şimdi şehir parkı) dikildi. Tunç heykel, kayalık platformdan doğan imparatoru kefenini çıkarırken gösterir. Kendi zamanının seçkin Fransız heykeltıraşı Rude (1784-1855) Napoléon'un hayranıydı ve bu heykelin modelini bedava yaptı.

MERYEM'İN GENÇ KIZLIĞI
(1849), DANTE GABRIEL ROSSETTI

Bu resim –Rossetti'nin (1828-82) sergilediği ilk resmi– Ön-Raffaellocu Kardeşler'in, 1848'de erken İtalyan sanatın yalınlığını yeniden yakalamak isteyen yedi idealist İngiliz genç sanatçının kurduğu bir grubun temel eserlerinden biridir. Rossetti, babası Aziz Joachim asma budarken annesi Azize Anne ile birlikte zambak işleyen, kadın erdeminin timsali genç bir Meryem'i tasvir eder. Sahne simgesel ayrıntıyla doludur: Zambak Meryem'in saflığını, asma hakikati, lamba dindarlığı ve güvercin kutsal ruhu anıştırır. Rossetti, ilk sergiden sonra eseri nadiren halka

İlya Repin

İlya Repin (1844-1930) Ukrayna'da Chuguyiv'de doğdu ve St. Petersburg'da okudu. Meslek yaşamının doruk yıllarında (1870'lerin sonundan 1890'ların başına kadar) esas olarak St. Petersburg'da ve Moskova'da yaşadı; ama aynı zamanda kırsal Rusya'yı gezip tarihsel resim araştırdı ve birkaç kez Batı Avrupa'yı ziyaret etti. Tanınmasını sağlayan safkan Rus yaşamı tasvirleri dışında, çok sayıda portre de yaptı. O sırada Finlandiya'da olan ama şimdi Rusya sınırları içinde bulunan ve onun şerefine Repino adı verilen Kuokkala'da malikânesinde öldü.

Önemli eserleri

1881 *Mütevazı Musorgsky'nin Portresi*
1880–83 *Kursk Vilayetinde Dinsel Tören Alayı*
1884 *Onu Beklemiyorlardı*

açık sergiledi; ama özellikle güzel kadın portreleriyle oldukça başarılı oldu.

SONBAHAR YAPRAKLARI
(1856), JOHN EVERETT MILLAIS

İngiliz sanatçı Millais (1829-96) ilk büyük eserlerini yarattığı Ön-Raffaellocu ifadeden hemen uzaklaştı. *Sonbahar Yaprakları* farklı bir şey yapmak için bilinçli bir girişimi temsil etmekteydi – "öykü anlatan" konulardan uzaklaşıp, ruh haliyle ve düşünce telkiniyle ilgilenen bir çalışmaya yönelme. Bir grup çocuğun yaktığı ölü yapraklar, yükselen duman ve solan akşam ışığı, faniliği ve ölümlülüğü akla getirir. Eleştirmenler eserin zor olduğunu düşündü ve ondan sonra Millais daha popüler konulara yoğunlaştı ve olasılıkla kendi zamanının en ünlü İngiliz ressamı oldu.

ANGELUS
(1859), JEAN-FRANÇOIS MILLET

Fransız ressam Millet (1814-75), kırsal yaşamın en büyük tasvircilerinden biriydi. Angelus, bir tarlada dua etmek için çalışmaya ara veren iki köylüyü gösterir; arka planda bir kilise belli belirsiz görülüyor. Resim, Millet'nin çalışmalarına özgü heybetli ağırbaşlılığa ve tasarım gücüne sahiptir. 1860 ile 1890 arasında fiyatı giderek artarak birkaç kez satıldı; yüzyılın sonuna gelindiğinde, dünyanın en ünlü resimlerinden biri olmuştu. Daha sonra, dinsel duygusallığı gözden düştü; ama Salvador Dalí'nin takıntılı ilgi alanına giren bir eserdi.

OLYMPIA
(1863), ÉDOUARD MANET

Olympia açıkçası Tiziano'nun saygın resmi *Urbino Venüsü*'ne dayanır ama Manet (1832-83) Tiziano'nun Venedikli tanrıçasının yerine, doğrudan izleyiciye bakan Parisli birinci sınıf bir fahişeyi koydu. Fırça işinin cesurluğu ve arsız cinselliği, Paris'te ilk kez gösterildiği 1865 Salon sergisinde izleyicileri öfkelendirdi. Bununla birlikte, yaşamının sonuna gelindiğinde Manet resmi sanat dünyasında homurtulu saygı kazanmış ve kendi zamanının en etkili ressamlarından biri olarak kabul edilmeye başlanmıştı – izlenimcilerle birlikte hiç sergilenmemesine rağmen, izlenimcilerin bir esin kaynağı.

VOLGA'DA SAL ÇEKİCİLER
(1870–1873), İLYA REPİN

İlya Repin 19. yüzyılın en ünlü Rus sanatçısıydı ve günlük yaşam sahnelerinin gerçekçiliğiyle ünlüydü. 1861'de serflerin kurtuluşundan hemen sonra yapılan *Volga'da Sal Çekiciler*, mavnacıların insanın belini büken işinin canlı bir tasviridir. 11 erkeğin her biri –ortadaki sarı saçlı genç hariç– yenilmiş gibi görünmesine rağmen, Repin onları sırf tip olarak değil, daha çok birey olarak resmedip, statü ve asalet bahşeder. Resim, Repin'in ilk büyük başarısıydı ve 1873'te Viyana'da uluslararası büyük bir sergide madalya kazandı. Eserleri, kendi zamanının Rus sanatçıları ve daha sonra Sovyetler Birliği'nin sosyalist gerçekçi sanatçıları için büyük bir esin kaynağı oldu.

LOCA
(1874), PIERRE-AUGUSTE RENOIR

Renoir'nın bir sınıf ve statü çalışması olan bu resmi, gösteride olan zarif bir çifti localarında (tiyatro locası) tasvir eder; kadın göz alıcı siyah-beyaz giysiler içindedir; erkek dürbünle izleyiciyi dikizliyor. Renoir (1841-1919) 1874'te Paris'te eseri ilk İzlenimci Sergi'de sergilediğinde, olumlu yorum alan birkaç eserden biriydi. O sırada tiyatro locası sanatta yeni bir temaydı ama kısa sürede, izlenimcilerin "modern yaşamın temaşası" repertuarının bir parçası oldu.

GROSS KLİNİĞİ
(1875), THOMAS EAKINS

Gross Kliniği, ünlü cerrah Dr. Gross'un bir ameliyat dersinin yoğun dramatik, gerçekçi bir resmidir. Eakins (1844-

1916) –çalışmalarıyla memleketi Philadelphia'nın entelektüel yaşamını kaydetmiştir– şimdi genellikle 19. yüzyılın en büyük Amerikalı ressamı olarak kabul edilir; bu resim, onun şaheseri sayılır. Ama Eakins'in meslek yaşamı anlaşmazlıklarla geçti, özellikle de bu resimle ilgili. 1876'da Philadelphia Yüzyıl Sergisi için yaptı; ama seçici komite büyük bir resim diye övmesine rağmen, aşırı grafik özelliğinden ötürü redetti.

ABSENT İÇENLER
(1876), EDGAR DEGAS

Absent İçenler, bir Paris kafesinde yan yana oturan sarhoş bir çifti tasvir eder – sıkkın, yalıtık ve mutsuz. Bir bardak yüksek alkollü apsent, masada kadının önünde duruyor. Görüntü o kadar gerçekçi bir terk edilmişlik ve çaresizlik duygusu iletir ki, birçok kişiyi öfkelendirdi. Bununla birlikte Degas (1834-1917) eleştirmenler tarafından modernliğin kabul edilebilir yüzü olarak görüldü –olasılıkla süper teknik ressamlığından ötürü– ve diğer izlenimcilerden daha erken başarıya ulaştı.

CEHENNEMİN KAPILARI
(1880–Y.1900), AUGUSTE RODIN

Rodin'in en iddialı eseri *Cehennemin Kapıları*, Paris'te hiçbir zaman inşa edilmeyen bir dekoratif sanatlar müzesi için sipariş edildi. Ancak Rodin öldükten sonra eserin tunç dökümü yapıldı. Genel olarak Dante'nin *Cehennem*'ine dayanan eser, trajik bir insanlık görüşünü ifade eden 180 kadar figüre yer verir. Figürlerin birkaçı, daha sonra, geliştirilip bağımsız heykellere dönüştürüldü; özellikle *Düşünen Adam* ve *Öpüşme*. Rodin'in insanın varoluşuna ilişkin ifadeli ve simgesel yorumu, sanatına yeni yollar açtı.

MADAME X
(1884), JOHN SINGER SARGENT

Madame X'in yarattığı skandal, büyük Amerikan toplumu portre sanatçısı John Singer Sargent'in (1856-1925) başarılı meslek yaşamını neredeyse kuruttu. Portre Paris Salon sergisinde bu başlıkla sergilenmesine rağmen, modelin Fransız bir bankerin Amerikan asıllı karısı Virginie Gautreau olduğu biliniyordu. Salon'u ziyaret edenlerin çoğu, resimde yüzsüzce seksüel göründüğünü düşündü ve annesi, sanatçıdan resmi kaldırmasını istedi. Kabul etmedi ama skandal, Paris'ten Londra'ya taşınmasına yol açtı ve ömrünün geri kalan kısmını orada geçirdi.

Auguste Rodin

Auguste Rodin (1840-1917) Paris'te doğdu ve ömrünün büyük bölümünü orada geçirdi. Meslek yaşamında ilk zamanlarda mücadele etti ama 1877'de *Tunç Çağı*'yla (nü erkek figürü) kabul gördü. Ondan sonra başarısı hızla gelişti ve 1900'de yaşayan en büyük heykeltıraş kabul edilmekteydi. Eserleri hem ifadeli çarpıklıkları hem de bazı durumlarda erotizmi nedeniyle çoğu kez tartışmalı oldu. Büyük kamu anıtları dışında, portre büstler de yarattı ve özellikle ömrünün sonuna doğru, üretken bir teknik ressamdı. Tunç ve mermer eserlerinin kopyalarını üreten çok sayıda asistanın çalıştığı işlek bir atölyeyi yönetiyordu.

Önemli eserleri

1884–89 *Calais Sakinleri*
1891–98 *Balzac Anıtı*
1906 George Bernard Shaw'un Büstü

KULAĞI BANDAJLI OTOPORTRE
(1889), VINCENT VAN GOGH

Van Gogh eziyet çeken dâhi arketiplerden biridir ve bu otoportre, yaşamında çok önemli bir olayı anıtsallaştırır: 1888'de bir akli dengesizlik nöbetinde, Paul Gauguin'le kavga ettikten sonra kendi kulağını kesti. Resim sanatçıyı atölyesinde, paltolu ve şapkalı, sağ kulağı bandajlı ve melankolik bir ifadeyle gösterir. Uzun fırça darbeleri ve uyumsuz renkler, sanatçının iç karışıklığının ifadesi gibi görünüyor. 20. yüzyılın ilk on yılında birçok sergi van Gogh'un büyük bir şahsiyet –dışavurumculuğun başlıca babalarından biri– olduğunu pekiştirdi.

ŞAŞKIN!
(1891), HENRI ROUSSEAU

Şaşkın! –Fransız naif ressam Rousseau'nun (1844-1910) ilk cangıl sahnesi– tropikal bir fırtınayı ve avının üzerine atlamak üzere olan bir kaplanı tasvir eder. Zengin, parlak renk ve örüntü egemendir; tuvale çapraz sürülen gümüş bir cila şiddetli sağanağı iletir, esere ayrı, rüya benzeri bir nitelik kazandırır. Bunun gibi fantezi resimlerinde Rousseau'nun görüşünün tazeliği ve benzersiz, ilkel resim yapma üslubu, çağdaşlarını belirgin bir biçimde etkiledi ve ona, Pablo Picasso'nun da aralarında bulunduğu avangard sanatçıların hayranlığını kazandırdı.

Vincent van Gogh

Vincent van Gogh (1853-90) Hollanda'da Zundert'te doğdu. Erken meslek yaşamını sanat eserleri alım satımıyla uğraşan bir firma (amcasının da ortak olduğu) için Lahey, Londra ve Paris'te çalışarak, ardından İngiltere'de ve Belçika'da vaiz olarak geçirdi. 1880'de sanata el attı – sanatı, insanlığın ıstırabını teselli etmenin bir aracı olarak gördü. Van Gogh'un sanatsal kariyeri yalnızca 10 yıl sürdü ama bu sürede, yoksulluğa ve zihinsel rahatsızlık ataklarına rağmen, muazzam miktarda eser üretti. 1885'te Paris'e, sonra 1888'de Arles'ye, 1890'da Auvers-sur-Oise'ye taşındı ve orada intihar etti (ama yakın zamanın bir teorisine göre, kazayla vuruldu).

Önemli eserleri

1885 *Patates Yiyenler*
1888 *Gece Kahvesi*
1889 *Yıldızlı Gece*

ÇOCUĞUN BANYOSU (1893), MARY CASSATT

Çocuğun Banyosu, sevecen samimiyeti ve tasarım gücüyle ABD'li sanatçı Mary Cassatt'ın (1844-1926) eserlerini karakterize eder; alışılmadık bakış açılarından hoşlanması ve güçlü örüntüsü, Japon baskı-resimlerinden etkilenmiştir. Burada, annenin elbisesinin kalın şeritleri, basma duvar kâğıdı ve bir doğu kilimiyle yan yana konulur. İzleyici yukarıdan aşağıya figürlere bakar; Ortodoks olmayan, yüksek bir hâkim noktadan mahrem sahnenin içine çekilir. Cassatt, Berthe Morisot ile birlikte, en saygın kadın izlenimci sayılır. Ömrünün çoğunu Fransa'da geçirdi; sanatının gözde konusu anne ve çocuktu (ya da çocuklar).

TANRI'NIN GÜNÜ (1894), PAUL GAUGUIN

Tahiti sahilinde bir manzarada yapılan Gauguin'in (1848-1903) bu resmi, Polinezya tanrıçası Hina'nın bir putunu tasvir eder. Bir havuzun kenarında, bazı yorumcuların yaşam, doğum ve ölümü temsil ettiklerini sandığı üç kadın vardır. Ön planda ağırlıkta olan parlak karşıt renkler, sudaki yansımaları gösterir ve sanatçının düz, kavisli şekiller yaratmak için post-izlenimci canlı renk kullanımının tipik örneğidir. Hayali tasvir Polinezya'da alınan düşüncelerden yararlanır ve sanatçının Güney Pasifik bölgesinde yaşama deneyimini temsil eder. Gauguin, büyük ölçüde ilkelcilik yapmaktan ve bununla bağlantılı natüralizmden uzaklaşmaktan sorumluydu – modern sanatta temel bir damar.

YIKANANLAR (Y.1895–1906), PAUL CÉZANNE

Bir manzarada 11 nü kadının soyut bir resmi olan *Yıkananlar*'da Fransız sanatçı Paul Cézanne (1839-1906), izleyenin dikkatini figürler ile doğal çevre arasındaki ilişkiye odaklandırır. Tuvalin bütün yüzeyi canlı ama ince dokunuşlarla doludur; figürler, ağaçlar ve gökyüzü ustaca uyumlulaştırılır. Sağlam, ince yapılı geometrik formların kullanılması, figürler ile manzara arasında uyum yaratır. İleri yaşında Cézanne bir avangard sanatçılar kuşağının kahramanı oldu; öyle ki, "modern sanatın babası" denildi. Çalışmalarının temel düşüncelerinden biri şuydu: Bir resmin yüzeyinin, tasvir ettiği şeyden bağımsız olarak, kendine ait bütünlüğü vardır.

SARAH BERNHARDT (1896), ALPHONSE MUCHA

Çek sanatçı Mucha'nın (1860-1939) birçok eserinin temeli, Fransız oyuncu Sarah Bernhardt'tı. Sarah'nın bu posteri, Mucha'nın önemli bir temsilcisi olduğu art nouveau üslubuna özgü kıvrımlı ve görkemli bir biçimde akan çizgilerin muhteşem bir ifadesidir. Art nouveau, 19. yüzyılın tarihseciliğinden uzaklaşan yeni bir ifade tarzı yaratma girişimiydi; art nouveau üslubu esas olarak tasarımda ve mimarlıkta, ama resim ve heykelde de ifade buldu. Bu üslup yaklaşık 1890'dan Birinci Dünya Savaşı'na kadar Avrupa'nın ve ABD'nin birçok yerinde gelişti.

MODER

N ÇAĞ

1905

Fovizm Paris'te başlar ve ilk **Alman dışavurumcu** grup Die Brücke, Dresden'de ortaya çıkar.

1914

Moskova'da **Vladimir Tatlin**, belki de ilk tamamen soyut heykel olan kabartma konstrüksiyonları yapmaya başlar.

1918–19

Daha çok portre ressamı olarak tanınan Amerikalı **John Singer Sargent**, en büyük savaş resimlerinden birini, *Zehirli*, yapar.

1926

Belçikalı **René Magritte**, kendine özgü gerçeküstücü sesi açığa vurduğu ilk eseri *Saldırı Tehdidi* resmini yapar.

1936

Londra'da **Uluslararası Gerçeküstücü Sergi**, hareketin yüksek noktalarından birinin işaretidir.

1937

Paris'te **Picasso**, İspanya İç Savaşı'nın acımasızlığına ateşli bir tepki olan *Guernica*'yı yapar.

1943

Broadway Boogie-Woogie, Hollanda asıllı ressam **Piet Mondrian**'ın New York'ta geliştirdiği canlı üslubu sergiler.

1947

İsviçreli heykeltıraş **Alberto Giacometti,** ünlenmesini sağlayan kırılgan, "varoluşçu" üslubu gösteren *İşaret Eden Adam*'ı yaratır.

1900 ile Birinci Dünya Savaşı'nın çıktığı 1914 arası dönem, eşsiz bir sanatsal deney zamanıydı. Geç 19. yüzyılda ilerici sanatın bir özelliği olan süregelen düşünceleri sorgulama ve reddetme, erken 20. yüzyılda yoğunlaştı; fovizm ve kübizmi –o sırada dünya sanatının başkenti olan Paris'te gelişen– Alman dışavurumculuğu ve uluslararası soyut sanat görüngüsünü de içeren yenilikçi üsluplar ve hareketler birbirini izledi. Resmin ve heykelin esasında dış gerçekliği temsil etmekle ilgilendiğini öne süren geleneksel fikir, kesin bir biçimde son yolculuğuna uğurlandı.

"Modernizm" terimi bazen bu hareketleri tarif etmek için kullanılır; ama bu hareketlerin inançları oldukça değişikti ve tutarlı bir ideolojiden yoksundu. Soyut sanatın Rus asıllı Vasiliy Kandinskiy gibi öncüleri yoğun bir görev duygusu hissettiler, sanatlarının daha iyi bir dünya yaratmaya yardımcı olabileceğine inandılar. Diğer sanatçılar için, Birinci Dünya Savaşı'nın dehşeti karşıt bir ruh –anarşi ya da nihilizm ruhu– yaratıp, 1915 civarında ortaya çıkan Dada hareketine yol açtı.

Dada, üslup yeniliğinin ötesine geçip sanatın anlamını ve değerini sorguladığı için, bu hareketlerin en radikaliydi. Hareketin kılavuz ışıklarından biri, meslek yaşamı Paris ile New York arasında bölünen Marcel Duchamp'tı. Daha Dada başlamadan önce, "hazır nesne" icadıyla put kırıcı duruşunu göstermişti. Duchamp'ın düşünceleri muazzam etkili oldu; daha sonra yerleşik sanat değerlerini zayıflatmanın tonunu belirledi.

İrrasyonele sarılma

Dada, iki dünya savaşı arası dönemde en yaygın avangard sanat hareketi gerçeküstücülüğün kaynaklarından biriydi. Dada gibi gerçeküstücülüğün bakış açısı da nihilist değil, daha çok pozitifti. Temel amacı, bilinçdışı zihnin gücünü serbest bırakmak ve böylece modern dünyanın aşırı rasyonalizmine ve materyalizmine karşı çıkmaktı. Gerçeküstücü sanatçılar, bu tür düşünceleri ifade etme yolları bakımından birbirlerinden büyük ölçüde ayrılıyorlardı. Salvador Dalí'nin oldukça ayrıntılı rüya benzeri görümleri, hareketin en iyi bilinen imgeleridir; ama hareket otomatizmi (elin bilinçli kontrolünü bastırmayı gerektiren) ve soyutlamayı da kucaklıyordu.

Gerçeküstücüler sergi ve dergi gibi araçlarla eserlerini tanıtmakta

1952
Hollanda asıllı Amerikalı sanatçı **Willem de Kooning** *Kadın I* resmini yapar; çılgın fırçası, resmi **soyut dışavurumculuğun** heyecan uyandıran resimlerinden biri yapar.

1955
Amerikalı **Jasper Johns** ilk *Bayrak* resmini yapar; bilinçli kabalığı, soyut dışavurumculuktan pop sanata giden yola işaret eder.

1965
New York'ta Modern Sanat Müzesinde **"Yanıtlayıcı Göz"** başlıklı bir sergi, **op sanatını** dünyaya tanıtır.

1977
Kanada'nın önde gelen soyut sanatçısı **Jean-Paul Riopelle**, *Buzdağı* resim dizisine ilham veren kuzey kutup bölgesini ziyaret eder.

1981
Londra'da Kraliyet Akademisinde **"Resimde Yeni Bir Ruh"** sergisi, **yeni-dışavurumculuğun** başlamasına yardımcı olur.

1983
Anselm Kiefer'in *Shulemite*'i, Almanya'nın yakın geçmişinin karanlık yanlarını ele alan güçlü eserlerden biridir.

1998
Tracey Emin'in enstalasyonu *Yatağım*, Genç İngiliz Sanatçılar'ın en tartışmalı eserlerinden biridir.

2010
Amerikalı sanatçı **Cy Twombly**'nin kocaman bir soyut tavan resmi, Paris'te Louvre'daki Salle des Bronzes'e yerleştirilir.

becerikliydi ve zamanın birçok sanatçısı, onların yaşam felsefesini kabul etmese bile, tuhaf imgelerinden etkilendi: Britanya'da Henry Moore ve Paul Nash bunun örnekleridir. Bununla birlikte, Amerikan Sahne Ressamları gibi, bilinçli olarak avangard düşüncelerden uzak duran sanatçılar da vardı; Hitler'in Almanya'sında ve Sovyetler Birliği'nde de ilerici sanat yasaklandı. Böyle bir zorbalık sanatsal bireyselliği ve girişimi genellikle ezerdi ama bazı Sovyet ressamlar, özellikle Alexander Deineka, baskıcı sistem içinde seçkin eserler üretebildi.

Savaş sonrası sanat

Nazi rejimi ve İkinci Dünya Savaşı, birçok Avrupalı sanatçının Atlantik'in karşı kıyısına kaçmasına neden oldu ve savaştan sonra onların uyarıcı varlığı, New York'un avangard sanatın merkezi olarak Paris'in yerini almasına yardımcı olan faktörlerden biriydi. 1950'lerde soyut dışavurumculuğun büyük eleştirel ve mali başarısı, ABD'nin resimde ilk kez dünya lideri olması anlamına geldi. Hareket büyük bir dönüm noktasıydı; filizleri beslese de duygusallığına karşı çıktı, örneğin pop sanatının cokey parlaklığı ve minimal sanatın soğuk berraklığı biçimine.

Sanatçının düşüncesinin bitmiş sanat eserinden daha önemli sayıldığı kavramsal sanat, 1960'larda bir hareket olarak şekillenmeye başladı. O zamandan beri çoğu avangard sanat, geleneksel malzemeden ve yöntemlerden uzaklaşmaktadır; örneğin arazi sanatında manzaranın öğeleri bir sanat eseriyle birleştirilir ya da sanat eseri şeklinde düzenlenir; ayrıca bazıları, zamana dayalı eserler üretmek için yeni video ve dijital teknolojileri benimsemiştir.

Resim ve heykel yeni ile birlikte gelişmeye devam etmiştir. ABD'de ve Avrupa'da yeni-dışavurumculuk, 1980'lerde ham imgeleri ve yoğun renkleriyle kavramsal sanata bir tepki olarak ortaya çıktı; Yeni Leipzig Okulundan Doğu Alman sanatçıların figüratif resimleri, daha geleneksel değerlere ilginin canlanmasına yardımcı oldu. ■

BEETHOVEN KÜLTÜNE ADANMIŞ BİR TAPINAK

BEETHOVEN FRİZİ (1902), GUSTAV KLIMT



KISACA

YAKLAŞIM
Gesamtkunstwerk

ÖNCE
1849 Richard Wagner, *Gesamtkunstwerk* terimini uydurur.

1897 Üyeleri ressamlardan, mimarlardan, tasarımcılardan, heykeltıraşlardan ve zanaatçılardan oluşan Sezession kurulur. Dergisi *Ver Sacrum*, basılı bir *Gesamtkunstwerk* üretmeye kalkışır.

SONRA
1903 *Wiener Werkstätte* ya da Viyana Atölyesi –tek çatı altında değişik uygulamalı sanatın yaratıldığı yer– kurulur.

1909 Sergei Diaghilev, kostüm ve set tasarımını, koreografiyi, müziği ve dansı bir araya getiren Ballet Russes'i kurar.

1919 Walter Gropius, Almanya'da Weimar'da Bauhaus'u kurar. Bir sanatçılar, mimarlar ve tasarımcılar topluluğu düşüncesini destekler.

Gesamtkunstwerk ya da "bütünsel sanat eseri", birleşik bir deneyim yaratmak için birçok sanatın birleştiği sanat eseridir. Bu düşünce, yalnızca bir amaca –hükümdarı yüceltme– hizmet eden resimlerle, oymalarla ve heykellerle süslenen eski Mısır mezar komplekslerine kadar geri götürülebilir. İçinde Latin Kudas'ın orkestrayla, koroyla ve tütsüyle kutlandığı birleşik bir bütün olarak tasarlanan Barok kiliselerde sunulan dinsel deneyim türünün arkasında da bu kavram vardır. Modern enstalasyon sanatında da görülebilir. Bununla birlikte, terimin kendisi ilk kez 19. yüzyılda, özellikle operalarındaki şiir, müzik ve dram sentezi için bu kavramı kullanan Alman besteci Richard Wagner tarafından kullanıldı.

Kopuş

Gesamtkunstwerk kavramı 20. yüzyılın başında, yerleşik sanat düzeninden kopup Viyana Kopuşu olarak bilinen kendi gruplarını kuran bir grup Viyanalı genç sanatçı tarafından coşkuyla benimsendi. 1902'de, yakın zamanda düzenledikleri karargâhlarında 14. kolektif sergilerini açtılar. Sergi, müziğin, mimarlığın, süslemenin, resmin ve heykelin birleşip Alman besteci Ludwig van Beethoven'a (1770-1827) saygı sunan eksiksiz bir sanat eseri olarak tasarlandı. Serginin ana planı, bir "orta" sahını ve iki "yan şapel"iyle laik bir tapınağa benziyordu. En önemli bölümü, Klimt'in frizi ve diğer eserlerle tamamlanan Max Klinger'in Beethoven heykeliydi. Açılışta Avusturyalı besteci Gustav Mahler, Beethoven'ın *Dokuzuncu Senfoni*'sinden motiflerle yaptığı düzenlemeyi çalan orkestrayı yönetti.

Klimt'in büyük frizi senfoniyi ve özel olarak, Wagner'in insanın mutluluğa ulaşma arzusunun

Ayrıca bakınız: İustinianos ve Theodora mozaikleri 52–55 ▪ *Dünyevi Zevkler Bahçesi* 134–39 ▪ *Siyah ve Altın Noktürn* 264–65 ▪ *Yaşamın Dansı* 274–77

Sanatsal insan ancak tüm sanat biçimlerinin ortak bir sanatsal çabanın hizmetinde birleşmesiyle tam olarak tatmin olabilir.
Richard Wagner

cisimleşmesi olarak yorumlamasını kutlamak için yaratıldı. Üç duvarı dolaşan frizin doğrusal tarzda okunması istenir – tıpkı bir senfonin dinlenmesi gibi.

Bir formlar sentezi

Friz, insanlığın özlemini simgeleyen üç kadın figürün –koruyucu melekleri ya da ruhları temsil eden– Dünya'nın yukarısında yüzdüğü minimal bir kompozisyonla başlar. Eser ıstırap, hırs ve sevecenlik temsilleriyle, ardından hastalık, delilik, ölüm, keder ve taşkınlık gibi olumsuz güçleri yenme mücadelesinin bir tasviriyle devam eder. Anlatı son duvarda, sanat aracılığıyla kurtuluşla son bulur. Lir çalan bir figüre göksel bir koro eşlik eder; koruyucu melekler mest olmuş durumda yeniden ortaya çıkar; altın bir kozaya sarılı çıplak bir çift kucaklaşır (karşı sayfaya bakınız). Öpüşmeleri, Alman yazar Friedrich Schiller'in, bir bölümü Beethoven'ın senfonisinin son bölümünde bestelenen "Neşeye Övgü" şiirindeki "Öpüş tüm dünyanındır" dizesine işaret eder. Sanatsal formların bu kaynaşması, *Gesamtkunstwerk*'in kusursuz örneğidir.

Klimt, Brüksel'de 1905 ile 1911 arasında mimar Joseph Hoffmann'ın diğer mimarların yanı sıra zanaatçılarla ve sanatçılarla birlikte inşa ettiği Palais Stoclet için üç mozaik friz de yarattı. Hoffmann'ın görüşü şuydu: Binanın her öğesi, "canlı bir varlığın organları gibi" topyekûn uyum içinde olmalıdır. ▪



Klimt'in frizi, uzunluğu 34, yüksekliği 2 metre, 1902'de Viyana'da Kopuşu Binasının duvarlarına doğrudan yapıldı. Sağda Klinger'in Beethoven heykeli görülebiliyor.



Gustav Klimt

Gustav Klimt 1862'de Viyana'da doğdu ve 1918'de orada öldü. Kentin Uygulamalı Sanatlar Okulunda okudu ve izlenimcilikten, simgecilikten ve art nouveau'dan etkilendi. Klimt kamu binaları için çok sayıda dekoratif iş yaptıktan sonra, Viyana'nın kurulu sanat düzeninden duyduğu memnuniyetsizlik onu ve bir grup arkadaşını, kendi örgütleri Sezession'u kurmalarına yol açtı. Viyana Üniversitesi için yapılan duvar resimlerinin müstehcen sayıldığı bir skandaldan sonra, Klimt'in aldığı resmi siparişler kesildi; ama özel patronlardan onun eserlerine talep her zaman oldu. Klimt'in eserleri çeşitliydi; posterlerden ve duvar resimlerinden "yüksek sanat" manzara resimlerine, portrelere ve alegorilere kadar uzanıyordu. Bazı eserleri Bizans mozaiklerinden, Kelt tasarımından ve doğu tekstilinden alınan dekoratif ayrıntılarla süslüdür.

Önemli eserleri

1898 *Pallas Athene*
1905 *Stoclet Frizi*
1907 *Öpücük*
1907 *Adele Bloch-Bauer'in Portresi*

HALKIN YÜZÜNE BOCA EDİLMİŞ BİR ÇANAK BOYA

ŞAPKALI KADIN (1905), HENRI MATISSE



KISACA

YAKLAŞIM
Fovizm

ÖNCE
1886–90 Vincent van Gogh saf, parlak renk tonlarıyla resim yapar.

1891–1903 Paul Gauguin yassı düzlemlerde düzenlenmiş anti-natüralist renkler kullanır.

1892 Paul Signac Fransa'da St-Tropez'e taşınır ve yeni-izlenimci üslupla çalışır.

SONRA
1905–13 Alman dışavurumcu grup Die Brücke'nin çalışmaları, aşırı duygu ve açık ton renklerle belirgindir.

1907 Pablo Picasso'nun *Avignonlu Kızlar*'ı, kübizmin başlangıcını haber verir.

1912 František Kupka ile Robert ve Sonia Delaunay'ın renkli eserlerini tarif etmek için "orfizm" terimi kullanılır.

20. yüzyılın başında, yerleşik, natüralist resim yaklaşımına, yenilik, ifade ve deney arayışında olan sanatçılarca meydan okundu. Bu sanatçılar avangard fov hareketine öncülük edip, parlak renklerle (çoğu kez doğrudan boya tüpünden tuvale sürülen), basitleştirilmiş formlarla ve cesur uygulamayla ayırt edilen eserler ürettiler.

Hareketin açık bir manifestosu yoktu – estetiği, gevşek bir arkadaş grubunca benimsendi. Henri Matisse'in lider kabul edildiği grubun diğer üyeleri André Derain, Maurice de Vlaminck, Albert Marquet, Georges Rouault ve Georges Braque'tı.

Hareket adını 1905'te, Paris'te üçüncü Salon d'Automme sanat

Ayrıca bakınız: *Bahçedeki Kadınlar* 256–63 ▪ *La Grande Jatte'de Pazar* 266–73 ▪ *Loca* 279–80 ▪ *Sokak, Dresden* 290–93 ▪ *Akordeoncu* 294–97 ▪ *Kompozisyon VI* 300–07

sergisinde aldı; fovist eserlerle dolu bir oda büyük bir gürültü kopardı. Şiddetli renk ve çizgi bozukluklarına bozulan eleştirmen Louis Vauxcelles sanatçıları *fauves* (fov, "vahşi hayvanlar") olarak niteledi ve bu ad, tuttu. Matisse'in *Şapkalı Kadın*'ı, renkleri gerçekliğe denk düşmediği ve kompozisyonu (tuvalin geniş bir alanı boş) çağdaş eleştirmenlere bitmemiş gibi göründüğü için, özellikle eleştirildi.

Fovist bir yaz

Matisse *Şapkalı Kadın*'ı, Güney Fransa'da balıkçı köyü Callioure'da Derain'le birlikte haftalarca resim yaparak geçirdiği 1905 yazında üretti. Geleneksel giysiler içinde, eldivenli sağ elinde bir yelpaze tutan ve büyük boy bir şapka takan karısı Amélie'nin bir portresidir. Bununla birlikte, renk planında geleneksel olan hiçbir şey yoktur. Karısının portre için giydiği elbisenin rengi sorulan Matisse, "elbette, siyah" yanıtını verdi. Bu yanıt ister doğru olsun ister ironi, Amélie'nin kostümünü bir maviler, yeşiller, morlar ve pembeler cümbüşü olarak tasvir eder. Özenli şapkayı, kendisi yetenekli bir şapkacı olan Amélie yapmış olabilir; görüntüde şapkanın egemenliğinin dokunaklı bir yanı vardır; çünkü Matisse sanat kariyerine başladığı istikrarsız yıllarda Amélie'nin şapkacılık işinden elde edilen kazanç aileyi ayakta tuttu. *Şapkalı Kadın*, sanatçının ilk patronları olan Amerikalı koleksiyoncular Leo ve Gertrude Stein tarafından satın alındı. Daha fazlası gelip, Matisse'in moralini ve mali durumunu düzeltecekti.



Balıkçı köyü Collioure'un yoğun ışığı fovları kendine çekiyordu. Derain'in *Balıkçı Limanı* (1905) resmi, harekete özgü düz, parlak renkler kullanır.

Fovizmden dışavurumculuğa

Fovizm söz konusu sanatçılar için birçok bakımdan bir geçiş evresiydi; ama serbest ve ifadeli renk kullanımı, Fransız ressamlar Sonia ve Robert Delaunay'nin da aralarında bulunduğu genç bir sanatçılar kuşağının yanı sıra Alman dışavurumcularca da benimsendi. ■

Henri Matisse



1869'da Fransa'da doğan Henri Matisse önce hukuk okudu ve 1891'de resim yapmaya başladı. 1896'da izlenimcilerin eserlerini keşfettikten sonra, daha önce koyu renkli olan paletini parlatmaya başladı. Yeni-izlenimci kırık fırça, vuruş ve nokta tekniklerini benimsedi. Arkadaşı Pablo Picasso'dan farklı olarak Matisse her zaman bir "denge, saflık ve dinginlik" sanatını amaçladı. Çok yönlüydü; çizimler, heykeller, kesip-yapıştırma resimler ve duvar resimleri yaptı. 1954'te Nice'te öldü.

Önemli eserleri

1904 *Lüks, Dinginlik ve Keyif*
1909–10 *Dans ve Müzik*
1949–51 Rosary Şapeli, Vence

KAHREDİCİ BİR HUZURSUZLUK, BENİ GECE GÜNDÜZ SOKAKLARA İTİYOR

SOKAK, DRESDEN (1908), ERNST LUDWIG KIRCHNER



KISACA

YAKLAŞIM
Dışavurumculuk

ÖNCE
1515 Matthias Grünewald, şiddetli çarpıtmaları ve aşırı duygusallığı daha sonra Alman dışavurumculara çekici gelen Isenheim Altar Panosu'nu tamamlar.

1893 Edvard Munch'un *Çığlık'ı* dünyada yabancılaşmış bir figürün sıkıntısını cisimleştirir.

SONRA
1910 Viyanalı sanatçı Egon Schiele, cinsel kaygıları dışa vuran anatomik çarpıtmaların karakterize ettiği fırtınalı eserler üretmeye başlar.

1920'ler Almanya'da dışavurumculuğa bir meydan okuma olarak Yeni Nesnellik (*Neue Sachlichkeit*) ortaya çıkar. Çoğu kez acımasızca yergici bir çeşniyle birlikte dış dünya tasvirlerine odaklanır.

Ayrıca bakınız: *Yaşamın Dansı* 274–77 ▪ *Zihin Durumları: Gidenler* 298–99 ▪ *Son Yemek* 338 ▪ *Gece Kuşları* 339–40

Dışavurumculuğun ayırt edici özellikleri


Natüralist olmayan, güçlü ve bazen şiddetli renkler.


Basitleştirilmiş, çarpıtılmış formlar.


Nesnel gözlemden çok öznel duyguya vurgu.


Korku, kaygı ve yabancılaşma ya da aşk ve maneviyat ifade eden abartılı duygusal efektler.

7 Haziran 1905'te Almanya'dan dört genç mimarlık öğrencisi –Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel ve Karl Schmidt-Rottluff– Dresden'de yeni bir sanat grubu kurdu. Gruba Die Brücke (Köprü) adını verdiler – yeni bir sanatsal gelecek isteklerini yansıtan ve "İnsanın büyük yanı, bir amaç değil bir köprü olmasıdır" diye yazan filozof Friedrich Nietzsche'ye saygıyı da belirten bir ad. İçlerinden hiçbirinin resmi sanat eğitimi almamış olmasına aldırmayan grup, geç 19. yüzyıl resminin natüralizmine isyan ederek ve onun yerine sanatçının duygularını dışa vuracak şekilde resim yaparak sanatta devrim yapmak istedi. Birbirine bağlı bu grup, amacına ulaşmak için, uluslararası modern sanattaki son gelişmeleri inceledi ve çizim, resim ve baskı-resim yapmada yeteneklerini geliştirdi. Çalışmalarının merkezinde insan figürü –çoğu kez devinim halinde tasvir edilen– vardı.

Brücke sanatçıları Afrika'nın ve Güney Denizi'nin "kabile" sanatını ve Albrecht Dürer'in baskı-resimleri ile Matthias Grünewald'ın resimlerini de kapsayan geniş bir kaynak yelpazesinden yararlandılar. Paul Gauguin, Vincent van Gogh ve Edvard Munch'un saf renk, güçlü çizgi ve dinamik fırça kullanan yoğun ifadeli sanatından da esinlendiler. Brücke grubunun sanatçıları, dış dünyaya duygusal ve öznel tepkileri ifade etmek ve modern yaşamın psikolojik baskılarını araştırmak için güçlü, çoğu kez "ilkel", çarpık formlar benimsediler.

1911'de, benzer amaçlar güden bir grup da –Der Blaue Reiter (Mavi Atlı)– Münih'te kuruldu. Franz Marc ve Vasiliy Kandinskiy'in öncülük ettiği grup, uyumlu bir maneviyat arayışına Die Brücke'den daha fazla vurgu yaptı;

> Sanat bize bir iç üstünlük verir; çünkü insanın yetenekli olduğu her duyguya sanatta yer vardır.
> **Ernst Ludwig Kirchner**

ama her iki sanatçı kümesinin eserleri, "dışavurumculuk" olarak anılır oldu. Birlikte, Alman sanatında, edebiyatında ve dramında iç yaşamı tarif etmenin yeni yollarını arama eğilimini kristalleştirdiler: Form ve dengeye karşı ifade yoğunluğuna öncelik verildi.

Caddede Beş Kadın'da (1913)
Kirchner kışkırtıcı bir biçimde, Berlin'de sokak fahişelerini sahnede dansçıymış gibi resmetmek için telaşlı, kalın çizgiler ve yoğun renkler kullanır.



Sokak yaşamı

Die Brücke'nin kurucu üyesi Ernst Ludwig Kirchner 1908'de yaptığı *Sokak, Dresden* resminde, kentin şık Königstrasse bulvarını tasvir eder. Eser köklü bir yabancılaşma duygusu iletir. Kirchner Fransız fovların eserlerini biliyordu ve renkleri, Matisse'in paletinin parlaklığına yüzeysel olarak benzeyebilir; ama uyumdan çok uyumsuzluğu ifade etmeyi amaçlayan sarsıcı bir tarzda kullanılır. Canlı, neredeyse floresan renklendirme, nesnelerin ve figürlerin üzerine iç bayıltıcı bir cila süren yapay sokak lambalarının arsızlığını iletir.

Arkada görülen tramvayda son bulan boş –ve olasılıkla eğimli– caddenin parlak pembesinin egemen olduğu kompozisyonda çok az sükûnet vardır. Sol tarafta, kaldırımda sıkışık toplanan figürler tuvalin tepesine doğru koşuyor gibi görünürken; öndeki kadınların boş ifadeleri vardır. Özellikleri, şiddetli turuncularla ve yeşillerle belirtilir – Kirchner'in Afrika masklarına hayranlığını açığa vurur. Kimse iletişim kurmaz; kadınlar yalnızdır, giysilerine tutunarak kendilerini tutuyorlar. Tuvalin ortasında bir kız uzayda kaybolmuş gibidir; resmin en sağında, fark edilebilen tek erkek figür ise, tuvalin kenarıyla aniden kesilir; yüz ifadesi bir tehdit iması taşır.

1911'de Kirchner Berlin'e taşındı ve kent sahnelerine düşkünlüğü orada da devam etti. Berlin tuvalleri fahişelerin ya da sevgili arayan kadınların bulunduğu caddeleri tasvir etti ve önceki

> Form bizim için bir gizemdir; çünkü gizemli güçlerin dışavurumudur.
>
> **Auguste Macke**
> **"Masks", Der Blaue Reiter Almanach, 1912 içinde**

> Sanat eğlence için değil, idrak için yaratıcıdır; oyun olsun diye değil, ruh göçü için başkalaşım için
> **Max Beckmann**

eserlerinden daha derin bir huzursuzluk duygusu -belki Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen önceki dönemin psikolojik baskılarıyla da yoğunlaşan- iletti.

Sanatçının erken üslubunun yumuşak formları daha köşeli oldu ve yapmaya başladığı ağaç heykelleri ve ağaç baskıları yansıtan sinirli çapraz taramalarla doludur.

Die Brücke'nin üyeleri arasında kişisel anlaşmazlıklar öne çıktı ve 1913'te Kirchner'in hareketle ilgili yayınladığı açıklamada arkadaşlarına yeterince yer vermemesi, grubun dağılmasına yol açtı. Der Blaue Reiter de o sırada dağıldı. Bununla birlikte dışavurumculuk Almanya dışında diğer ülkelerde de, özellikle Egon Schiele, Oskar Kokoschka ve Richard Gerstl'in psikolojik olarak delici portrelerinde ve sıkıntıyla dolu resimlerinde ortaya çıktı.

Miras ve etki

Dışavurumculuğun mirası savaştan sonra Almanya'da hissedilmeye davam etti. Otto Dix, Max Beckmann ve George Grosz -Yeni Nesnellik hareketinin üyeleri- gibi sanatçıların eserleri sanatçının iç dünyasını tasvir etmekle değil, daha çok dış dünyanın yerilmesiyle ve toplumsal eleştiriyle ilgiliydi; yine de keskin formları ve ifade yoğunluğu, Kirchner ve arkadaşlarının etkisini göstermekteydi.

1970'lerin sonu, Almanya'da, ABD'de ve Birleşik Krallık'ta kısmen minimalizme bir tepki olarak yeni-dışavurumcu okulun doğuşuna tanık oldu. Alman sanatçı Georg Baselitz dışavurumculuğun canlanmasına öncülük etti; düz yüzeyle, çarpık formlu, duygu yüklü ve büyük ölçekli resimler üretti. ■



Kirchner'in *Modelle Birlikte Otoportre*'si (1910) duyusal bir atmosfer yaratmak için sıcak renkler kullanır. Doğrudanlığından ötürü sanatçının hayran olduğu "ilkel" sanatın güçlü yansımaları vardır.

Ernst Ludwig Kirchner



1880'de Almanya'da, Bavyera'da doğan Ernst Ludwig Kirchner, resme olan ilgisi onu 1905'te Die Brücke'yi kurmaya yöneltmeden önce, Dresden'de mimarlık okudu. Ressam, baskı-resim ustası ve heykeltıraş olarak çalıştı, ağaç baskının canlanmasında etkili oldu. İlk yıllarında gözde konuları, Dresden ve Berlin'in kent sahneleriydi; fahişelerin, modellerin ve arkadaşlarının da resimlerini yaptı. Kirchner Birinci Dünya Savaşı sırasında askerlik yaparken bir sinir krizi geçirdi ve 1917'de iyileşmesi için İsviçre'ye gönderildi; ömrünün geri kalan kısmını orada geçirdi, dağ manzaralarından esinlendi. Son yıllarında sanatında giderek daha fazla soyutlamaya yöneldi. Kirchner, 1937'de eserleri Naziler tarafından "yozlaşmış" ilan edilen sanatçılardan biriydi. Sağlık durumu kötü ve depresyonda olan Kirchner 1938'de intihar etti.

Önemli eserleri

1910 *Modelle Birlikte Otoportre*
1912 *Denizde Yürüyen Figürler*
1913 *Caddede Beş Kadın*
1915 *Asker Olarak Otoportre*

DUYULAR BİÇİMSİZLEŞTİRİR, ZİHİN BİÇİMLENDİRİR

AKORDEONCU (1911), PABLO PICASSO



KISACA

YAKLAŞIM
Kübizm

ÖNCE

1904–06 Paul Cézanne'ın Sainte-Victoire Dağı görünümleri perspektifi bozar ve biçimi göstermek için renk kullanır.

1906 Picasso Afrika kabile sanatını keşfeder ve ondan etkilenir.

1907 Ölümünden sonra düzenlenen bir Cézanne sergisi, müstakbel kübistlere esin verir.

1907 Picasso, ön-kübist bir eser olarak görülen *Avignonlu Kızlar*'ı tamamlar.

1908 Georges Braque, "kübizm" teriminin doğmasına yol açan eserler sergiler.

SONRA

1911 Salon d'Automne'da açılan ilk kübizm sergisinde Fernand Léger, Jean Metzinger, Henri Le Fauconnier ve Robert Delaunay'nin eserleri vardır, ama Picasso'nun ve Braque'ın hiçbir eseri yoktur.

Kübizm 20. yüzyılın başında Avrupa'da avangard sanatın en radikal hareketlerinden biriydi. Kübist sanatçılar dünyayı görüldüğü şekliyle değil, bilindiği şekliyle resmettiler; Rönesans'tan beri Batı sanatına egemen olan ve sanatın doğayı gerçekçi bir şekilde taklit etmesi gerektiğini öne süren düşünceye meydan okudular. Bu yeni yaklaşımın öncüleri, kübizmin ilk yıllarında, Braque'a göre "birbirine iple bağlı dağcılar gibi" olacak kadar birlikte çalışan Pablo Picasso ve Georges Braque'tı.

Sanatçılar bir manzarayı, bir nesneyi ya da bir kişiyi tek bir bakış

Ayrıca bakınız: *Yıkananlar* 281 ▪ *Zihin Durumları: Gidenler* 298–99 ▪ *Kompozisyon VI* 300–07 ▪ *Kübi XIX* 340–41

açısından göstermek yerine, konunun birçok özelliğini, eşzamanlı görülebilecek şekilde aynı kompozisyonda birleştirdiler. Yekpare nesneler, çoğu kez tanınamayacak ölçüde parçalanıp yeniden düzenlendi. Geleneksel perspektif ve modelleme düşüncelerini terk eden kübist ressamlar, tuvalin iki-boyutluluğuna dikkat çekmek istiyorlardı.

Kuralları çiğneme

Kübizmin başlangıcı, Picasso'nun çığır açan ve Barcelona'da Carre d'Avinyó'dan ("Avignon Caddesi") beş fahişeyi gösteren *Avignonlu Kızlar*'ı tamamladığı 1907'ye tarihlenir. Önceki eserleri de insan figürlerine yoğunlaşmıştı ama hiçbiri bu resimde görülen türden çarpıtmalar sergilememişti. Kadınlar geleneksel güzellik düşüncelerine uymazlar ve ikisinin kafası Picasso'nun Afrika sanatına hayranlığını yansıtan kabile masklarını andırır. Formlar kesmedir ve mekân muğlaktır. Bu özellikler, manzara resimlerinde konuların değişik konumlardan görüldüğü farklı bir perspektif tipiyle deneyler yapan Paul Cézanne'ın (1839-1906) son eserlerinden kısmen türetilmiş olabilir.

Picasso'nun radikal tuvali, birçok arkadaşı için anlaşılmazdı. Ama değişik bakış açılarıyla, anatomik çarpıtmalarıyla ve yassı perspektifiyle, yeni bir sanat tipinin yolunu gösteren bir geçiş eseri olarak görülür. Bir yıl sonra, Güney Fransa'da L'Estaque'ta resim yapan Braque, geriye ve ileriyi yaslanmış gibi görünen, geleneksel perspektif okumalarını yıkan formların ve geometrik basitleştirmenin karakterize ettiği bir dizi manzara resmi üretti. Sanat eleştirmeni Louis Vauxcelles bu eserleri görünce, *"küplere"* ve *"kübik gariplikler"* (*bizarreries cubiques*) işaret etti ve böylece bu yeni sanata bir ad verdi.

Picasso 1909'da İspanya'da yine geleneksel perspekif kurallarını hiçe sayan bir dizi imgeyi resmetti – *Bir Kadının Büstü* ve *Oturan Çıplak* gibi. Bu eserler tasvir edilen nesnelerin konturlarını da bozmakta, katı olan ile uzay olan arasındaki sınırları da bulanıklaştırmaktaydı.

Analitik kübizm

Kübizmin çoğu kez analitik kübizm denilen ilk evresi 1912'ye kadar sürdü. Nesnelerin ve işgal ettikleri uzayın ayrıntılı analizini ve parçalara ayrılıp, tuval üzerinde yeni bir düzende bir araya getirilmesini gerektirmekteydi. Şair ve eleştirmen Guillaume Apollinaire'in gözlemlediği gibi, "Picasso bir nesneyi, bir cerrahın bir cesedi kesip parçalara ayırarak incelemesi gibi inceler".

Picasso'nun *Akordeoncu*'su kübizmin analitik evresinin en uç



Avignonlu Kızlar'da tam temsil ile bilinen formlar ve perspektifler terk edilir, onun yerine parçalara bölünmüş düzlemler, kopuk hacimler ve kabaca boyanmış figürler tercih edilir.



Pablo Picasso

Pablo Picasso 20. yüzyılın en etkili sanatçısı sayılır. 1881'de İspanya'da, Malaga'da doğdu; erken gelişen yeteneği, sanat öğretmeni babası tarafından fark edildi. 1904'te Picasso Paris'e yerleşti ve üç yıl sonra, kübizm olarak bilinecek büyük sanatsal deneye başladı. Daha sonra gerçeküstücülük öğeleri de dahil, bir dizi sanatsal ifade biçimine kucak açtı.

Picasso meslek yaşamının başlangıcında başarıyı yakaladı; tanınan, nüfuzlu şahsiyetlerden mali destek gördü, bale kostümleri ve set tasarımları gibi itibarlı projeler için siparişler aldı. Çok yönlüydü, üretkendi (20.000 civarında eser ürettiği söylenir) ve farklı ifade araçlarında – resim, heykel, grafik sanatlar, seramik– ustaydı. Eserleri komediden trajediye kadar, her çeşit insani duyguyu ifade eder. Picasso 1973'te Fransa'da, Mougins'de öldü.

Önemli eserleri

1904 *Tutumlu Yemek*
1925 *Üç Dansçı*
1937 *Guernica*



Braque'ın *L'Estaque'ta Viyadük*'ü (1908) uzay kompozisyonuyla, geometrik şekil araştırmasıyla ve formları bozmasıyla analitik kübizmin özelliklerini sergiler.

örneklerinden biridir. Picasso ile Braque'ın Fransız Pireneler'inde, Céret'de aynı atölyeyi paylaştığı 1911'de yapıldı. İlk kübik eserlerde nesneler genellikle tanınır; ama bu tuvalin yaratıldığı sırada kübist resimler neredeyse tamamen soyut olmuştu, esas olarak kesişen düzlemlerden ve açılardan, bazen bir figürün, nesnenin parçalarından ya da harflerden oluşuyordu. Bu dönemde sanatçıların gözde motifleri, manzaralar değil daha çok insan ve natürmortlardı. Olasılıkla izlenimci ve fovist eserlerin daha dekoratif renk tonlarına doğrudan bir tepki olarak, sönük, neredeyse tek renkli bir renk şeması benimsediler.

Bu tuvalin adında ima edilen konuyu fark etmek zordur ama yakından incelenince, oturmuş bir akordeoncu belirir. Akordeoncu kompozisyonun tepesindedir ve aşağıya doğru yolun yaklaşık üçte ikisinde akordeonun körüğü ve tuşları görülebilir. Bize doğru sandalyesinin kıvrık kolları görülebilir. Formlar parçalıdır ve modeli uzaya yerleştirmeye yardım edecek bir derinlik ya da girinti duygusu yoktur.

Sentetik kübizm

Akordeoncu'nun yapıldığı yılın ertesinde Picasso ve Braque, eserlerine yeni bir öğe sokmaya başladılar – kolaj. Braque, sahte ağaç damarlı basılmış duvar kâğıtlarını bir dizi karakalem çizimine yapıştırdı; Picasso ise, bir sandalye hasırı örüntüsü basılmış bir parça muşambayı, bir kafe masasının natürmort resmine yapıştırdı. Bu eserler kübizmin sentetik kübizm olarak bilinen ikinci evresini ve analitik kübizmin soyutlamasından uzaklaşmayı başlattı. Daha önce analitik kübizmin denemeleri nesnelerin görsel analizine ve parçalı görüntülere ayrılmasına odaklanırken, sentetik kübizm şekle, dokuya, örüntüye ve görüntünün düzleştirilmesine odaklanarak, üç-boyutluluk duygusunu keybetti.

> Her yaratma edimi, ilk önce bir yıkma edimidir.
> **Pablo Picasso**

Sentetik evrede, bir parçalara ayırma süreciyle değil, daha önce var olan öğeler –örneğin gazete, baskı-resim ve desenli kâğıt– kullanılarak imge yaratıldı. Renk yeniden dahil edildi ve bazen şablonla yazılmış harfler de eklendi. Boya dışında malzeme kullanmak bir paradoks, hatta yıkıcılık düzeyi ekledi: İzleyenler kâğıdın ve bezin özel bir şeyi temsil edip etmediğini merak etmiş olabilir. Örneğin Braque'ın ağaç damarlı kâğıdı bir şifonyeri göstermeyi mi amaçlıyordu yoksa yalnızca beklentilerle oynamak için orada olan bir malzeme miydi? Niyet ne olursa olsun, yarattığı etki önceki analitik eserlerde olduğundan daha fazla dekoratif ve daha az sertti. Braque kum ya da tutkallı alçı gibi dokular da eklemeye, resmin yüzeyine



Picasso'nun *Bambu Sandalyeli Natürmort*'u (1912) sanatta kolajın erken bir örneğidir, boyanın yanı sıra ip ve muşamba da kullanır. Frasızca "oyun" sözcüğünden gelen "JOU" harfleri, sanatçının şakacılığını ima eder.

Kübizmin mirası
Kübizm, 20. yüzyıl sanatında çok sayıda hareketin önemli bir yanını doğuran ya da önemli bir yanı haline gelen uyarlanabilir bir sanat formuydu.

Fütürizm
(1909-y.1916) Tommaso Marinetti ve Umberto Boccioni'nin öncülük ettiği İtalyan fütüristler hızlı hareket eden modern dünyaya ilişkin görüşlerini iletmek için kübizmin parçalı formlarını kullandılar.

Orfizm
(1911-1914) Başlıca savunucusu Robert ve Sonia Delaunay ile František Kupka olan kübizmin bu filizinin ayırt edici özelliği, çok renkli soyut tuvalleriydi.

Vortisizm
(1914-1915) Wyndham Lewis'in öncülük ettiği, kübizmin kesme yüzlü formlarından yararlanan avangard bir İngiliz hareketi.

Süprematizm
(1915-1920) Rus sanatçı Kazimir Maleviç süprematizmin kurucusuydu. Çember ve kare gibi çeşitli geometrik formlarla ve çizgilerle soyut eserler yarattı.

Presizyonizm
(1920'ler-1930'lar) Charles Sheeler, kübizmin ABD versiyonu olan presizyonizmin önde gelen savunucusuydu. Presizyonistler basit şekillerden, kesme yüzlü ve geometrik formlardan yararlandılar.

daha fazla dikkat çekmeye ve iki boyutlu bir nesne olduğunu vurgulamaya başladı.

Geleneksel olarak "sanatsal olmayan" malzeme kullanmak – sanatta devrimci bir gelişme olduğu anlaşılacaktı– yalnızca resimle sınırlı değildi. Picasso, Braque ve çevrelerindeki diğer sanatçılar, kolaj ilkelerini kullanarak ve "hazır" nesnelerden yararlanarak kübist üsluplu heykel de ürettiler.

Yeni bir görsel dil

Kübist düşünceler kısa sürede yayıldı. 1911'e gelindiğinde birçok ilerici sanatçı kübist olmuş, hareketi yeni yönlere sokmuştu. Fernand Léger ve İspanyol Juan Gris, iki önemli örnekti. Bu sanatçılar, Picasso ve Braque ile birlikte, sanat eseri alım satımıyla uğraşan Daniel-Henry Kahnweiler'den, küçük bir meraklı grubuna satılacak deneysel eser üretmelerine olanak veren mali destek aldı.

Kübist eserler, Paris'te Salon des Indépendants ve Salon d'Automne gibi halka açık sergilerde sergileniyordu. Eserleri sergilenen sanatçılar arasında Albert Gleizes, Jean Metzinger ve Robert Delaunay de vardı. 1912'de Gleizes ile Metzinger, bir nesneyi farklı açılardan sunmak için döndürerek çoklu bakış açılarına ulaşma pratiğinin yanı sıra, geometri, perspektif ve uzay üzerine düşünceler içeren, kübist estetiğin teorik ilkelerini ortaya koyan *Kübizm*'i (*Du Cubisme*) yayımladı. "Görsel" gerçekliğe karşı yeni "kavramsal" gerçekliği de ayrıntılı olarak incelediler. "Bırakın resim bir şeyi taklit etmesin," diyorlardı, "kendi var olma nedenini çıplak bir biçimde sunsun".

> Nesneleri gördüğüm gibi değil, düşündüğüm gibi resmediyorum.
> **Pablo Picasso**

Kalıcı etki

Kübizmin en parlak dönemi, Birinci Dünya Savaşından önceki yıllardı. Picasso ve Braque savaş sırasında ayrıldı ve birçok sanatçı cepheye çağrıldı. Ateşkesten sonra sanatçılar kübist eserler üretmeye ve sergilemeye devam etti ama 1920'lerin ortalarına gelindiğinde birçok kübist sanatçı diğer üsluplarla da çalışıyordu. Picasso'nun kendisi kübist eserler üretmeye devam etmesine rağmen, alternatif ifade yollarıyla deneyler yapıyordu. Ama kübizm bilgisi diğer Avrupa ülkelerine ve ABD'ye yayılmıştı. Resimde, heykelde, dekoratif sanatlarda ve mimaride etkisi hissedildi ve oluşturduğu yeni görsel dil, fütürizm, orfizm, vortisizm, Rus süprematizmi ve Amerikan presizyonizmi gibi çok sayıda sanat hareketine önemli bir başlangıç noktası sundu. ■

EVRENSEL DİNAMİZM, RESİMDE DİNAMİK BİR DUYUM OLARAK SUNULMALIDIR

ZİHİN DURUMLARI: GİDENLER (1911), UMBERTO BOCCIONI



KISACA

YAKLAŞIM
Fütürizm

ÖNCE
1882 Étienne-Jules Marey hareketin birkaç evresini bir fotoğrafta kaydetmenin bir yolunu geliştirir.

1896–1901 İtalyan ressamlar Giovanni Segantini ve Gaetano Previati, kırık rengi manevi ve toplumsal temalarla birleştiren bölmeci bir üslupla eserler üretir.

SONRA
1913 Rusya'da ressam Mikhail Larionov, fütürizmin Rus versiyonu ışıncılığın manifestosunu çıkarır.

1913 Joseph Stella Amerika'nın ilk fütürist eserlerinden birini, *Işıkların Savaşı, Coney Adası, Mardi Gras* resmini yapar.

1914 Ressam ve yazar Percy Wyndham Lewis, Britanya sanatını ve edebiyatını geçmişten temizlemeyi amaçlayan vortisist manifestoyu Londra'da yayımlar.

Fütürizmin doğuşu, 1909'da Fransız gazete *Le Figaro*'nun baş sayfasında yer alan kışkırtıcı bir manifestoyla ilan edildi. Manifestonun yazarı İtalyan şair Tommaso Marinetti, dünyayı sarsan –tam da umduğu gibi– bir bomba bırakmıştı.

Manifestoya göre İtalya, kokuşmuş profesörler, arkeologlar, *ciceroni* (turist rehberleri) ve antikacılar kangreninden kurtarılacaktı ve fütüristler, "tehlike aşkı, enerji ve korkusuzluk alışkanlığı şarkısını söyleyecek"ti. Sahiden modern bir çağın şafağında fütüristler geriye değil ileriye bakacak, şiddete, dinamizme, sanayiye, acımasızlığa ve gençliğe sevinen cüretkâr sanat eserleri üretecekti. Fütüristlerin radikal bir siyasal modernleşme gündemleri vardı ve amaçlarına ulaşmak için şiddeti kışkırtmaya, çatışmayı kabul etmeye hazırlardı.

Bu ve sonraki birçok fütürist manifestoda yer alan bomba niteliğinde iddiaların arkasında, hem modernliği hem telefon, uçak, motorlu araç, sinema, gazete –ve savaş– gibi teknolojinin yarattığı 20. yüzyıl gerçekliklerini kucaklamayı amaçlayan ciddi bir sanatsal girişim vardı. Fütürizmin başkahramanları –Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrá, Gino Severini ve Luigi Russolo– "yeni bir güzellik, hızın güzelliğini" görüyorlardı. Bir "yarış arabası"nın klasik Yunan heykeli *Samothraki Kanatlı Zaferi*'nden "daha güzel" olduğunu iddia ediyorlardı.

Değişim ısrarı

Fütürizmin resimle ilk büyük ifadesi olan Boccioni'nin üç-kanatlı *Zihin Durumları* tablosu, bir tren istasyonunu konu alır ve modern seyahatin heyecanıyla bunun yarattığı çatışmalı duyguları araştırır. Evrensel akışın, dinamizmin,

Ayrıca bakınız: *Sokak, Dresden* 290–93 ▪ *Akordeoncu* 294–97 ▪ *Bisiklet Tekerleği* 308 ▪ *Merdivenden İnen Kadınlar* 341

> Çalışmaktan, hazdan ve ayaklanmadan heyecan duyan büyük kalabalıkların şarkısını söyleyeceğiz.
> **Tommaso Marinetti**

değişimin ve sezginin önemini vurgulayan Fransız filozof Henri Bergson'ın düşüncelerinden ilham aldı. Boccioni iki versiyon yaptı; ilkini 1911 yazında, ikincisini aynı yılın sonbaharında, Paris'e yaptığı bir gezide kübizmle karşılaştıktan sonra. Bu ikinci versiyon kübizmin parçalı, çoklu bakış açılarını benimserken, aynı zamanda zihin durumlarını da tasvir etmeye çalışır ve "hatırlanan ile görülenin bir sentezi"ni sunar. Telaşlı çizgisi ve rengiyle, Marinetti'nin ilk manifestosunda ilan edilen fütürizmin en etkili sanat felsefelerinden birini özetler: "Zaman ve Uzay dün öldü."

Üç-kanatlı hareket

Vedalar –üç-kanatlı tablonun orta tuvali– bir tren istasyonunda ayrılığın kaosunu yakalar. Soldaki tuval, *Gidenler*, giden yolcuların "yalnızlığını, sıkıntısını ve şaşkınlığını" ifade eder. Güçlü siyah, lavanta mavisi ve yeşil çaprazlar ön plan ile arka plan ayrımını bulanıklaştırır ve yolcuları sevdiklerinden uzaklaştıran hızın şiddetini gösterir. Yolcuların kafaları, aynı anda farklı bakış açılarından parçalı biçimde görülür. Tuvalin tepesinde evler ve manzara göze ilişir. Üç-kanatlı tablonun son parçası, *Kalanlar*, geride bırakılanların melankolisini, "her şeyi toprağa doğru çeken sonsuz üzüntülerini" iletir.

Bu resim, 1912 ile 1913 arasında gerçekleşen ve yerleşik sanat düzeninde beklenen gürültüyü koparan fütürist sanatın Avrupa turunun bir parçası olarak sergilendi. Fütürizmin şok dalgaları hızla bütün Avrupa'ya yayılıp, Fransa'da, Britanya'da ve Rusya'da dalgalanmalara neden oldu ve avangard düşünceleri, vortisistler ve ışıncılar tarafından benimsendi. ▪



Zihin Durumları: Vedalar buhar bulutlarını, kucaklaşan çiftleri ve tren yola çıkarken hareketi gösterir.



Umberto Boccioni

Umberto Boccioni 1882'de İtalya'da, Reggio Calabria'da doğdu; ama babasının devlet memuru olmasından ötürü ailesi sıkça yer değiştirdi. Boccioni okulu bitirdikten sonra Roma Güzel Sanatlar Akademisinde okudu ve tüccar-sanatçı olarak çalışmaya başladı. Roma'dayken, formların parçalanıp küçük boya noktalarına ayrıldığı bölmeci resim üslubuyla –ilk eserlerinde kullandığı bir teknik– tanışmasını sağlayan Giacomo Balla ve Gino Severini'yle karşılaştı. Paris'te ve Rusya'da bir süre kaldıktan sonra Boccioni 1907'de Milano'ya taşındı ve yeni doğan fütürist harekete katıldı ve teorilerine büyük katkıda bulundu. Fütürist arkadaşları gibi Boccioni de Birinci Dünya Savaşı'nı sevinçle karşıladı ve gönüllü yazıldı. Ne var ki, 1916'da eğitim sırasında, herhangi bir çatışma görmeden öldürüldü.

Önemli eserleri

1910 *Kent Yükseliyor*
1910 *Bir Bisikletçinin Dinamizmi*
1911 *Sokak Eve Giriyor*
1912-13 *Uzayda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri*

RENK RUHU DOĞRUDAN ETKİLER

KOMPOZİSYON VI (1913), VASİLİY KANDİNSKİY

Kompozisyon VI'dan ayrıntı



KISACA

YAKLAŞIM
Soyut sanat

ÖNCE
1843 J. M. W. Turner'ın *Güneşte Duran Melek*'i, bir renk burgacı içinde fark edilir motiflere yer verir.

1908–12 Pablo Picasso ve Georges Braque, soyutlamaya yaklaşan kübist eserler üretir.

SONRA
1915 "Saf sanatsal duygunun üstünlüğü" üzerine kurulu soyut bir geometrik üslup olan süprematist hareket Rusya'da otaya çıkar.

1917 Hollandalı sanatçılar Theo van Doesburg ve Piet Mondrian, soyut sanatı tanıtan bir yayın olan *De Stijl*'i kurar.

1930'lar Paris, bu tür eserleri destekleyen iki grupla, *Abstraction-Création* ve *Cercle et Carré* gruplarıyla soyut sanatın bir merkezi olur.

Soyut sanatın arkasındaki estetik fikir –renklerin ve formların, konudan bağımsız var olan niteliklere sahip oldukları fikri– eskiden beri vardı ve yüzyıllar içinde sanatçılar ve teorisyenlerce tekrarlanmıştır. Bununla birlikte, tanınabilir sahneleri ya da nesneleri temsil etmeyen, kendisi için tasvir edilen formlardan, şekillerden ve renklerden oluşan sahiden soyut sanat, 20. yüzyılın başında gelişen modern bir görüngüdür. Soyut bir sanat başlangıç noktasını ya da ilhamını dış dünyada bir şeyden alabilir ya da dış görsel gerçeklikte kaynağı olmayan saf renk ya da form kullanabilir. Terim hareketli ve ifadeli üsluptan geometrik ve sert üsluba kadar, çok sayıda farklı üslubu kapsar.

Soyut teori

Soyutlamanın felsefi çerçevesi 19. yüzyılda, gerçekçi temsili reddedip, çağrışımı ve duygusal deneyimin ifadesini tercih eden Fransız simgeci sanat ve edebiyat hareketince geliştirilen teorilerde çizildi. Sanatın doğayı gerçek anlamda kopyalamak zorunda olmadığı inancı, 20. yüzyılın başında görsel gerçekliği neredeyse tanınamayacak ölçüde parçalara ayıran ve manipüle eden kübistlerin ve fütüristlerin eserlerinde, rengi natüralist işlevinden kurtaran fovların tuvallerinde de yankı buldu. Tanınabilir nesneler dünyasında her türlü göndermeden yoksun sahiden soyut ilk eserler, Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen önceki yıllarda üretildi. Tanımlanabilir bir konudan yoksunluk, anlamdan yoksunluk anlamına gelmiyordu; bu ilk soyut eserlerin temelinde, sanatçıların nesnel yüzeysel görüntüler dünyasının ötesinde bulunan manevi hakikate ulaşma arzusu vardı.

> Dünya ne kadar korkutucu olursa... sanat o kadar soyut olur.
> **Vasiliy Kandinskiy**

Vasiliy Kandinskiy



1866'da Moskova'da doğan Vasiliy Kandinskiy erkenden hukuk mesleğini bırakıp, 1896'da Munih'te Güzel Sanatlar Akademisi'nde okumaya gitti. 1908'de yakındaki Murnau köyüne taşındı ve orada, soyut eserlerinin başlangıç noktası olan manzara resimleri yaptı. Aynı kafadan bir grup avangard sanatçı (Paul Klee, Franz Marc ve Alexei Jawlensky) 1911'de etkili Blaue Reiter (Mavi Atlı) grubunun oluşmasıyla birlikte birleşti. Devrimci Rusya'da geçirdiği yedi yıl süresince (1914-1921) Kandinskiy Moskova'da sanat eğitiminin ve müzelerin yeniden düzenlenmesine yardım etti. 1922'de Dessau'da Bauhaus'ta öğretmenlik görevini kabul etti ve 1933'te Naziler tarafından kapatılana kadar orada kaldı. 1934'te ömrünün geri kalan kısmını geçirdiği Paris banliyösü Neuilly-sur-Seine'e taşındı. Kandinskiy 1944'te öldü.

Önemli eserleri

1903 *Mavi Atlı*
1916 *Moskova I. Kızıl Meydan*
1921 *Siyah Nokta*
1925 *Sallanma*
1926 *Birkaç Daire*

Ayrıca bakınız: *Siyah ve Altın Noktürn* 264–65 ▪ *Yaşamın Dansı* 274–77 ▪ *Sokak, Dresden* 290–93 ▪ *Akordeoncu* 294–97 ▪ *Sonbahar Ritmi* 318–23 ▪ *Kırmızı, Mavi ve Sarı Kompozisyon II* 339 ▪ *Dağlar ve Deniz* 340



Kandinskiy'nin kompozisyonları, *Kompozisyon IV* (1911) gibi, sanatçının soyutlama yolunda kilometre taşlarıydı – dizi ilerledikçe temsili içerik azaldı.

Tinsel temeller

Soyut sanat birçok farklı ülkede eşzamanlı gelişmiş gibi göründüğü için, tek bir sanatçıyı yaratıcısı saymak olanaksızdır; ama 1896'dan 1914'e kadar Almanya'da, Münih'te yaşayan Rus sanatçı Vassiliy Kandinskiy en önemli öncülerinden biriydi. Tamamen soyut ilk eseri, *Birinci Soyut Suluboya*, 1910 tarihli ve imzalıdır (ama bazı bilim insanları, yazının daha sonra eklendiğine inanır). Bu resim yapıldığı sırada sanatçı, sanatın amacıyla ilgili, soyut sanata entelektüel bir gerekçe sağlayan teorilerini yazmaya başlamıştı. Bu teoriler 1911'de, soyut sanat üzerine en etkili metinlerden biri oluğu anlaşılacak *Über das Geistige in der Kunst*'ta (*Sanatta Tinsellik Üzerine*) yayımlandı. Bu denemede Kandinsky, sanatın dışsal izlenimlerden değil "içsel zorunluluk"tan çıkması gerektiği inancını ifade etti. Sanatın tinsel bir rolü olduğuna, materyalist değerlerin egemen olduğu bir kültürü dengeleme işlevi görebileceğine inanıyordu. Bir sanatçı "seyredenin ruhuna dokunma"lıdır ve ona göre, bunu yapmanın tek yolu renktir; çünkü renklerin, ruhtaki titreşimlere karşılık gelen bir titreşimi vardı. Kandinskiy'in düşünceleri, evrenin doğası bakımından tinsel olduğu ve görünür kaosun altında uyum bulunduğu fikrine dayanan batıni felsefe teosofiden güçlü bir biçimde etkilenmiştir.

Kandinskiy'in soyuta giden yolunun güçlü bir teorik temeli vardı; ama aynı zamanda yaşadığı kişisel aydınlanmalar da teşvik edici oldu. 1896'da hâlâ Moskova'dayken, Monet'nin, bir sergide kazayla ters asılmış *Tınaz* resimlerinden birini gördü ve resmin güzelliğinin, tasvir edilen fiili konudan bağımsız olan rengin ve formun soyut niteliklerine dayandığını anladı. Bu deneyim yıllar sonra tekrarlandı: Bir yürüyüşten sonra atölyesine dönünce, yan konulmuş bir resminin, *Kompozisyon IV*, güzelliğine vuruldu.

Müziğin etkileri

Yine 1896'da Kandinsky Richard Wagner'in *Lohengrin* operasının bir performansını dinledi ve müziğin tanımlanabilir bir konu olmadan duyguları etkileyebilmesinin, resim için de geçerli olabileceğini anladı. Resimdeki renkler, müzikteki akor dizileri gibi birbiriyle ilişkilenebilirdi. Birkaç yıl sonra, 1909'da, Kandinsky müzik terimlerine göndermeyle *İzlenim*, *Doğaçlama* ya da *Kompozisyon* başlıklı bir dizi tuval üzerinde çalışmaya başladı. *İzlenim* dizisi hâlâ dışsal esin kaynaklarından yararlandığı halde, sanatçı *Doğaçlama* dizisini "maddi olmayan doğanın, iç karakterin büyük ölçüde bilinçdışı, kendiliğinden ifadesi" olarak tanımladı. Bu resimlerden önce çoğu kez suluboya hazırlık taslakları yapıldı; bu taslaklarda Kandinskiy, temsilin yalnızca bazı izleri kalacak ölçüde, tanımlanabilir motiflerden giderek uzaklaştı. *Kompozisyon*, üç tip resmin

> Sanatçı yalnızca gözünü değil, ruhunu da eğitmelidir.
> **Wassily Kandinsky**



Kompozisyon VI, izleyicinin resmin uzayı içinde tamamen kaybolması duygusuna katkıda bulunan ölçüleri bakımından (195 x 300 santimetre) anıtsaldır.

en karmaşık olanıydı. Bu dizideki eserleri, "tekrar tekrar ve neredeyse ukalaca sınanan ve işlenen, yavaş yavaş oluşmuş iç duygu"-nun ifadeleri olarak niteledi.

Enerji Tufanı

Kompozisyon VI resminin hazırlık çalışmaları Kandinskiy'in altı ayını aldı. Ondan önceki eser, *Tufan*'da ve konusunu, tinsel bir yeniden doğuş dönemini başlatan Kitab-ı Mukaddes tufanı olarak tanımladığı *Kompozisyon VI*'yı yaparken de kafasında benzer bir kıyamet teması vardı. Kandinskiy'e göre sanatsal süreç, afeti tekrarlamaktaydı; resim yapma edimini şöyle tanımlıyordu: "farklı dünyaların, çatışma içinde ve aracılığıyla eser denilen yeni dünyayı yaratması mukadder gümbürtülü bir çarpışması gibi."

Kompozisyon VI'nın ağaç panel üzerinde ana hatlarını çizdikten sonra Kandinskiy, kilitlendi ve devam edemedi. Sanatçı arkadaşı ve sevgilisi Gabrielle Münter, zekâsının tuzağına düştüğünü söyledi ve *überflut* ("sel" ya da "tufan" sözcüğünün Almancası) sözcüğünü tekrarlayıp, ne anlama geldiğine değil daha çok sesine odaklanmasını önerdi. Bir mantra gibi bu sözcüğü tekrarlayan Kandinskiy çalışmaya geri döndü ve resmi üç gün içinde bitirdi. Konu bilindiği için, resimde çarpan dalgaların, teknelerin ve çapraz yağmurun formlarını okumak olanaklıdır; ama Kandinsky temsil öğelerini gizlemeye çalıştı –bir anlatıyı ya da olayı değil, bir ruh hali iletmek istedi.

Çok karmaşık tuval enerji ve renk saçar. Birbirine karşıt açık ve koyu renk alanları ve güçlü verevlerle güçlü bir hareket duygusu yaratılır. Geleneksel perspektif yoktur. Onun yerine katmanlı formlar ve renkler etkileşip, burgaçlı, üç-boyutlu bir efekt yaratır. Bu, Kandinskiy'in "resmin iç sesi" dediği şeye katkıda bulunur. İzleyicinin gözü geniş kompozis-

> Renk, klavyedir. Göz çekiçtir. Ruh çok sayıda teli bulunan piyanodur. Sanatçı, şu ya da bu tuşla ruhu bilerek titreten eldir.
> **Vasiliy Kandinskiy**

yonun üzerinde durmadan hareket eder; çünkü, Kandinskiy'nin işaret ettiği gibi, bir değil iki baş odak noktası vardır: "Solda, sönük, belirsiz çizgili, yumuşak pembe, hafif bulanık bir merkez vardır. Sağda (sol merkezden biraz daha yüksekte) keskin, biraz acımasız, güçlü, çok kesin çizgili, kaba, kırmızı-mavi, bir bakıma ahenksiz bir merkez vardır." Bu iki noktanın arasında, merkezin solunda, pembe ve beyazın belirsiz bir uzayda yüzüp bulanık bir uzaklık efekti ürettiği bir alan vardır; sanatçı bu efekti, bir saunada olmaya benzetir: Saunada da arkadaşınızın tam yerini belirlemek olanaksızdır.

Renk eşdeğerliği

Sanatta Tinsellik Üzerine'de Kandinskiy, belli şekillerin ve renklerin belirli duygularla bütünleşebildiğini, karşıtlık ve çelişki var olan toplumsal ve ruhsal durumları yansıtacağı için, sanatçının eserinde uyum yaratmaya çalışmasının gerekli olmadığını öne sürmüştü.

Bu yüzden *Kompozisyon VI*, neredeyse çatışma içindeymiş gibi görünen ama pembelerle ve mavilerle dengede tutulan çapraz çizgilerle ve vakur uzun çizgilerle bölümlenir. Sanatçı, resimdeki kahverengilerin, özellikle sol üstte, sarılarla ve yeşillerle şenlendirilen bir umutsuzluk öğesi sunduğuna inandığını da açığa vurmuş. Tuvaldeki kaba ve düzgün alan bileşiminin, izleyicinin resmi düşünürken yeni duygular yaşamasını olanaklı kılacağını düşünüyordu.

Savaş ve ötesi

Kandinskiy'in Birinci Dünya Savaşından önceki birçok eseri gibi *Kompozisyon VI* da, yıkımın eşiğinde olan bir dünyayı akla



***Kompozisyon II*'nin (1910) taslağı, renklerin ve şekillerin titreşimli bir karmasıdır. Solda figürler, karanlık ve fırtınalı bir gökyüzünün altında sele kapılmış gibi görünür; sağda daha parlak, idilik bir sahne tasvir edilir.

Kompozisyon VI'da soyutlamanın öğeleri



Kitab-ı Mukaddes temaları

Resim tufan atmosferini akla getirir; formları gemilerin, dalgaların ve yağmur fırtınasının yansımalarını (doğrudan tasvirlerini değil) içerir.



Mistik niyet

Kandinskiy, resminin saf soyut renk ve çizgi nitelikleriyle izleyicinin ruhuyla doğrudan iletişim kurmasını amaçladı.



Renk çağrışımları

Kandinskiy'e göre, renklerin zihin durumlarıyla ve duygularla güçlü bir ilişkisi bulunmasına rağmen, rengin natüralist ya da tanımlayıcı bir işlevi yoktur.



Konstrüksiyon

Burgaçlı çizgi ve renk kütleleri geleneksel perspektifi bir tarafa bırakır ve resimde geleneksel bir uzay anlamı okuma girişimini önler.

getirir. O sırada Rusya kargaşa içindeydi; 1905'te bir devrim yaşamış ve 1917'de ikinci bir devrim yaşayacaktı. Sanatçının benimsediği ülkesi Almanya, giderek daha fazla savaşçı bir dış politika uyguluyordu. Kandinskiy'in 1914'ten önce yaptığı yedi *Kompozisyon* eserin tümünde, kıyameti anlatan bir dip akıntısının olması şaşırtıcı değildir.

İlk üç *Kompozisyon* İkinci Dünya Savaşı'nda yok edildi ve günümüzde yalnızca fotoğraf ya da taslak olarak vardır. *Kompozisyon II*'nin (1910) taslağının konusu tartışmaya yol açtı ama sol tarafı bir afeti tasvir edecek gibi görünüyor; sağ taraf ise, cenneti ve kurtuluşu gösteriyor (bakınız bir önceki sayfa).

Kompozisyon IV ve *V*'te temsili imgeler aşağı yukarı fark edilebilir. *Kompozisyon IV* (1911) mızraklı Kazakları, tekneleri, arkaya yaslanan figürleri ve tepede bir şatoyu gösterir. Kazaklar savaş düşüncesini iletir; akan formların ve arkaya yaslanan figürlerin dinginliği, huzuru ve kurtuluşu gösterir. *Kompozisyon V*'te palet daha koyudur, bir tehlike duygusu iletir. *Kompozisyon VII*, *Kompozisyon VI*'dan hemen sonra yapıldı ve onunla yakından ilişkilidir, benzer Tufan, Kıyamet ve Yargı temalarını benimser.

Kandinskiy'in savaştan sonra yaptığı üç *Kompozisyon*, üslup bakımından çarpıcı ölçüde farklıdır. Alman olmadığı için savaş çıkınca Rusya'ya dönmeye mecbur oldu ve 1921'e kadar Rusya'da kaldı. Bu sürede Kazimir Maleviç'in ve Rus konstrüktivistlerin soyut eserleriyle karşılaştı; bu eserler, 1922'de Dessau'da Bauhaus'ta ders vermeye başlayınca daha da gelişen geometriye ilgisini harekete geçirdi.

Evrensel bir estetik dili arayan
Kandinskiy, örtüşen düz düzlemlerin ve çizgili formların karakterize ettiği *Kompozisyon VIII*'de (1923) geometriye yöneldi.





Kandinsky'nin sonraki eserleri serbest yüzen yarı-moleküler formlara yer verir. *Kompozisyon IX* (1936) gerçeküstü sınırında, oldukça atmosferik, rüya benzeri bir görüntüdür.

Kompozisyon VIII (1923), Kandinskiy'in savaş öncesi eserlerine tam bir karşıtlık sunar. Burada üçgenler, daireler ve doğrusal öğeler etkileşen formlardan oluşan bir yüzey yaratır ve renge egemen olan formdur. Bu resimde Kandinskiy, Maleviç'in sert soyutlamasını tekrarlar. Kandinskiy gibi Maleviç de, doğal dünyayı tasvir etme ihtiyacını terk etmekle, daha derin bir anlam düzeyine geçebileceğine inanıyordu. 1913'te Maleviç, eksiksiz form saflığını amaçlayan radikal basitlik sanatı süprematizmi geliştirdi. Bu sanatın en uç ifadesi, *Siyah Kare*'ydi (y. 1915) – yalnızca etrafı beyaz, siyah bir kare gösteriyordu.

Avrupa soyut sanatı

Kandinskiy'in *Kompozisyon* dizisinnde sondan bir önceki eseri, *Kompozisyon IX* (1936), başka bir yön değişikliğini açığa vurur. Daha dekoratif bir tuval olan bu resimde diyagonal şeritleri vardır ve bunların üzerinde, Joan Miró gibi sanatçıların gerçeküstücü eserlerinde görülen türden biyomorfik şekiller yüzer. Dizideki son eser *Kompozisyon X* (1939), siyah arka plan üzerinde dönen ve dans eden düz renkli şekilleri gösterir, Henri Matisse'in daha sonraki "kesiklerini" –örüntüler şeklinde düzenlenen canlı renkli, kesik-kâğıt şekiller– haber verir.

Kandinskiy'in ilk saf soyut sanat eserini yaratan kişi olduğu söylenmesine rağmen, Birinci Dünya Savaşı'na giden yıllarda birçok Avrupalı sanatçı, bu formun gelişmesinde etkili oldu. Paris'te Çek sanatçı František Kupka ve Fransız ressamlar Robert ve Sonia Delaunay soyut eser denemeleri yapıyor ve müzik ile resim arasındaki ilişkilerle ve renkle ilgili teorileri araştırıyorlardı.

1911'de Paris'e taşınan Hollandalı sanatçı Piet Mondrian kübizmle karşılaşmasından esinlenip, doğal dünyanın altında yatan doğrusal yapıya bakmaya ve tanımlanabilir motifleri eserlerinden çıkarmaya başladı. Bu, kendisine en büyük ünü kazandıran, üç temel renkten oluşan sınırlı bir palet ve beyaz zemin üzerinde dikey ve yatay siyah çizgilerden oluşan bir ızgara kullanan kafes resimlerle sonuçlandı. Mondrian'ın sert tuvalleri, Kandinskiy'in daha serbest akışlı, dışavurumcu eserlerinden tamamen farklı görünür ama her iki sanatçı da, mistik özlemlerden, teosofiden ve güçlü bir manevi misyon duygusundan esinlendi.

> Başından itibaren, "kompozisyon" sözcüğü bana bir dua sesi gibi geliyordu.
> **Vasiliy Kandinsky**

Birinci Dünya Savaşı'ndan önce Kandinskiy'in ve ressam arkadaşlarının açtığı yeni sanatsal zemin, devrimden başka bir şey değildi. Yine de, soyut sanat, "yozlaşmış" olarak görüldüğü Nazi Almanya'sında olduğu gibi, Kandinskiy'in doğduğu ülke Rusya'da da 1930'larda yasaklandı. 1960'lara gelindiğinde soyut sanat, Avrupa sanatının anaakımına emilmişti ve ABD'de Soyut Dışavurumculuk, düşünce özgürlüğünün cisimleşmesi olarak algılanır olmuştu: totalitarizme karşı bireyin bir zaferi. ■

REMBRANDT'I ÜTÜ MASASI OLARAK KULLANIN

BİSİKLET TEKERLEĞİ (1913), MARCEL DUCHAMP



1913'te Fransız sanatçı Marcel Duchamp (1887-1968) sanat yapmanın geleneksel malzemelerini ve yöntemlerini bir tarafa atıp, modern dönemin en şaşırtıcı ve çığır açıcı eserlerinden birini üretir. Ağaç bir taburenin üzerine bir bisiklet çatalı ve tekerleği monte ederek, ilk "hazır nesne"yi icat etti.

Gündelik nesneleri sanatta kullanan ilk kişi Duchamp değildi: Kolajlarında kübistler de aynı şeyi yaptı ama eşyaları temsili ya da estetik değerlerinden ötürü seçtiler. Asli bir anlamı ya da güzelliği olmayan seri üretim iki nesneyi seçmekle Duchamp, sanatın tanımlanma şekline meydan okudu ve zanaat ile görsel çekiciliğin ilgisiz olduğunu ilan etti. Önemli olan sanatçının sıradan bir şeyi seçmesi, yararlı anlamından tamamen soyması ve bir ad vererek, onun için yeni bir düşünce yaratmış olmasıydı.

Doğrusunu söylemek gerekirse, *Bisiklet Tekerleği* iki nesneyi seçip birleştirmeyi gerektirdiği için "desteklenmiş bir hazır nesne"ydi; ama daha fazla tek-nesneli hazır nesneler gelecekti; bunların arasında *Şişe Rafı* (1914) ve porselen bir pisuar, New York Bağımsız Sanatçılar Derneği tarafından "hiçbir tanıma göre sanat eseri" olmadığı için reddedilen *Çeşme* (1917) de vardı.

KISACA

YAKLAŞIM
Hazır nesne

ÖNCE
1912 Pablo Picasso ve Georges Braque kolajlarına gazete parçası gibi şeyler katar.

SONRA
1916'dan itibaren Dada hareketinin üyeleri, geleneksel sanat kavramlarına meydan okuyup, mantık ve sağduyu karşısında saçmaya öncelik vermeye başlar.

1964 Amerikalı pop sanatçı Andy Warhol, ürünleri sanat eserine dönüştüren *Brillo Kutuları*'nı üretir.

1993 Meksikalı sanatçı Gabriel Orozco bir odada bir ayakkabı kutusunu, izleyicinin dikkatini çevresine çekmeyi amaçlayan banal ve anlamsız bir nesneyi sergiler.

Nesneler ve düşünceler

Bisiklet Tekerleği'nin şimdiki versiyonu, Duchamp'ın ilk versiyonu kaybettikten 40 yıl sonra yaptığı bir birebir kopyasıdır; ama anonim bileşenlerinin "otantikliği"nin önemsiz olduğunu düşündü. Duchamp'ın hazır nesnelerinin, yüzyılın sonrasında, özellikle çoğu kez seri üretim ticari eşyalara yer veren kavramsal ve pop sanat üzerinde köklü etkileri oldu. ■

Ayrıca bakınız: *La Grande Jatte'de Pazar* 266–73 ▪ *Şapkalı Kadın* 288–89 ▪ *Akordeoncu* 294–97 ▪ *Belleğin Israrı* 310–15 ▪ *Whaam!* 326–27 ▪ *Bir ve Üç Sandalye* 328 ▪ *Büyük Kırmızı* 340

EĞER BU SANATSA, BUNDAN SONRA BEN DE DUVARCIYIM

UZAMDAKİ KUŞ (1923), CONSTANTIN BRANCUSI

Constantin Brancusi (1876-1957) memleketi Romanya'da çobanlık yaparken ağaç oymayı öğrendi. 1904'te ömrünün geri kalan kısmını geçirdiği Paris'e gitmeden önce Bükreş'te sanat okudu. Heykeltıraş Rodin'in çırağı olmayı reddederek, alçı modellerin taştan yeniden üretilmesi yerine doğrudan oymaya dayanan kendi heykel görüşünün peşinden gitti. Bir heykelde fazlalık olarak gördüğü her şeyi atarak ve bir formun özüne ulaşmak için tunç ve mermer eserlerin yüzeylerini pürüzsüzleştirerek çalıştı. Az sayıda temaya yoğunlaşan Brancusi kafa, kucaklaşan çift ve uçan kuş temsilleri üretti, bunları soyutlama noktasına kadar yalınlaştırdı.

Uzamdaki Kuş'un 16 versiyonu –1923 ile 1940 arasında üretildi– yukarı doğru uçuş atılımını tasvir eder; kanat, tüy ya da kuşun fiziksel özelliklerine ilişkin hiçbir iz yoktur.



Yasal olarak sanat

Bracusi'nin minimalist yaklaşımının modern heykelin gelişimi üzerinde büyük bir etkisi oldu ama avangard sanat çevreleri dışında bir karışıklığa da neden oldu. 1926'da, *Uzamdaki Kuş* bir sergi için ABD'ye gönderildiğinde, New York gümrük memurları onu bir sanat eseri –gümrük vergisinden muaf olacak– olarak kabul etmedi ve vergiye tabi mamul bir metal nesne olarak sınıflandırdı. İki yıl sonra, mahkemede bir sanat eserinin neden oluştuğuyla ilgili uzun tartışmalardan sonra, yargıç sonunda sanatçıyı haklı buldu.

Brancusi'nin sanatı doğada görülen formları damıtır ama daha sonraki minimalist eserlerde formlar çoğu kez salt soyut ve geometriktir, doğaya hiçbir gönderme yoktur. ■

KISACA

YAKLAŞIM
Minimalizm

ÖNCE
1910–12 İtalyan sanatçı Amedeo Modigliani soyutlanmış, uzatılmış, yontulmuş bir dizi kafa yaratır.

1914 Fransız sanatçı Henri Gaudier-Brzeska, kökten basitleştirilmiş formlu heykeller yapmaya başlar.

1915 Kazimir Maleviç *Siyah Kare*'yi –resimde minimalizmin çığır açan bir ifadesi– yapar.

SONRA
1964 Amerikalı Donald Judd sanatçının kişiliğinden hiçbir iz taşımayan kutu yığınlarından heykeller yaratır.

1966 Amerikalı heykeltıraş Carl Andre, bir tuğla düzenlemesi olan *Eşdeğer VII*'yi yapar.

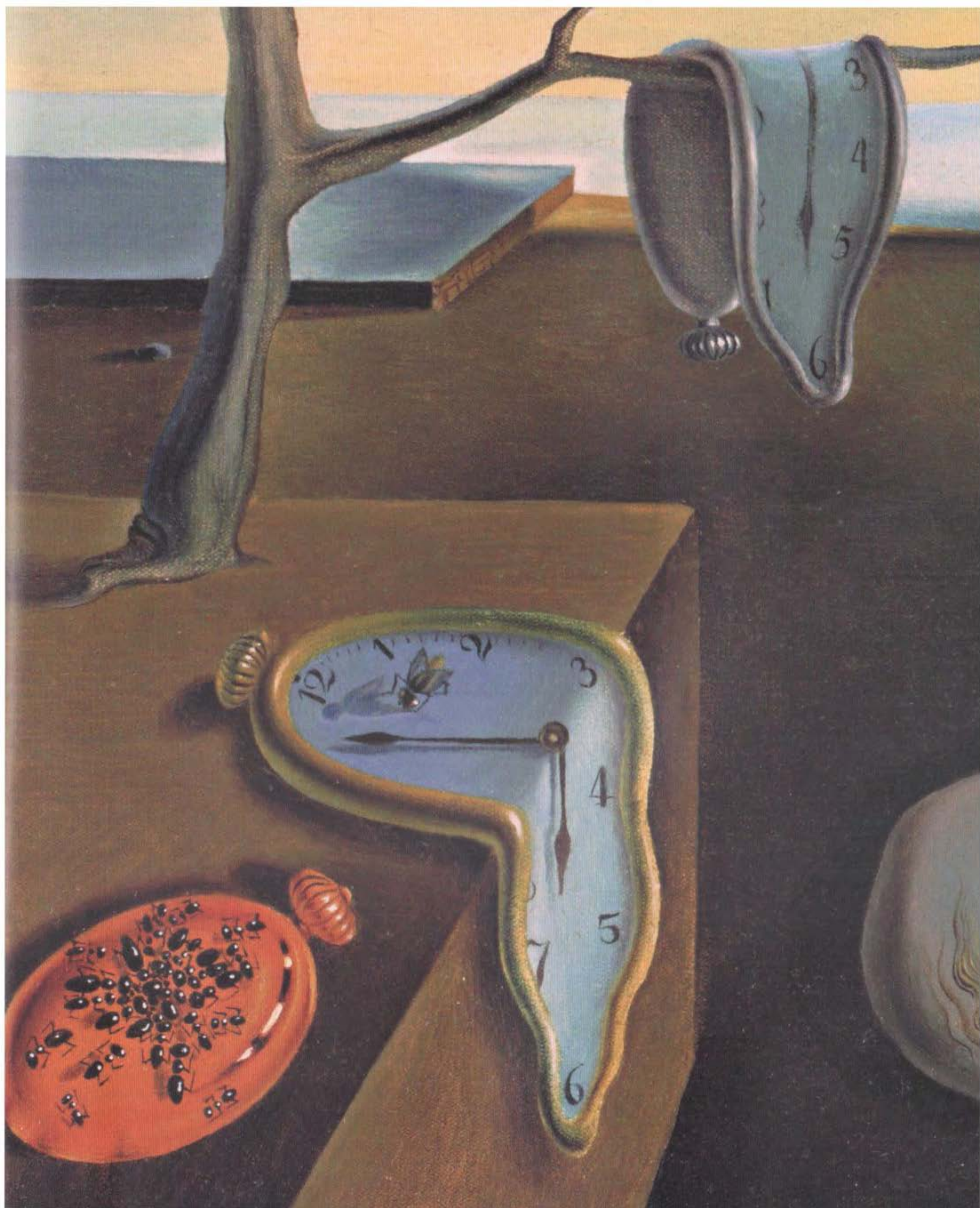
> Yalınlık sanatta bir hedef değildir ama insan şeylerin gerçek anlamına girerek kendisine rağmen yalınlığa ulaşır.
> **Constantin Brancusi**

Ayrıca bakınız: *Altı Trabzonhurması* 101 ▪ *Genç Köle* 144–45 ▪ *Mercurius* 165 ▪ *Cehennemin Kapıları* 280 ▪ *Kompozisyon VI* 300–07 ▪ *Uzanan Figür* 316–17 ▪ Oscar Wilde'ın Mezarı 338 ▪ *Tek Form* 340

EL YAPIMI RÜYA FOTOĞRAFLAR

BELLEĞİN ISRARI (1931), SALVADOR DALÍ

Belleğin Israrı'ndan ayrıntı



KISACA

YAKLAŞIM
Gerçeküstücülük

ÖNCE
1900 Sigmund Freud'un *Rüyaların Yorumu* adlı eseri yayımlanır ve gerçeküstücüler üzerinde muazzam bir etki yaratır.

1916–22 Dadaistler kışkırtıcı sanatlarıyla skandal ve şok yaratmaya koyulur.

1924 André Breton *Gerçeküstücü Manifesto*'sunu çıkarır.

SONRA
1936 Uluslararası Gerçeküstücü Sergi Londra'da düzenlenir. Dalí, dalgıç kıyafetleriyle bir konuşma yapar.

1938 Paris'te Beaux-Arts Galerisi, farklı ülkelerden 60 gerçeküstücü sanatçının 300 kadar eserini sergiler.

1939–45 İkinci Dünya Savaşı sırasında birçok gerçeküstücü New York'a kaçar ve orada sanat sahnesi üzerinde büyük bir etkileri olur.

1920'lerde ve 1930'larda birçok sanatçı ve yazar irrasyonel ve aykırı olana kapıldı. Tuhaf takıntıları, böylesine korkunç katliam üreten bir topluma yönelik yaygın bir hayal kırıklığı yaratan Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda harekete geçti.

1916'da Zürih'te kurulan Dada hareketi akıl almaz bir dünyaya, nihilizmle, ironiyle ve maskaralıkla dolu, burjuva toplumun her yanını sorgulayan kışkırtıcı sanatı destekleyerek tepki gösterdi. 1919'a gelindiğinde rasyonel düşünce ve davranışa karşı Dadaist ayaklanma Paris'e ulaşmış ve orada, gerçeküstücülüğün yolunu açan farklı bir tat kazanmıştı. Dada 1922'de resmi olarak dağılınca, çok sayıda Dadaist sanatçı gerçeküstücü oldu.

1920'lerin başında Avrupa'nın her tarafından gelip Paris'te buluşan avangard sanatçılar ve yazarlar arasında Dada ruhu bir şekilde yaşamaya devam etti. Onların gerçeklikle ilgili varsayımları muzipçe sorgulama araçlarından ve yeni yaşam biçimi denemelerinden, çoğu kez saçma bir biçimde ilham alındı: Bir şair rastgele bir kapı zilini çalacak ve kapıcıya, orda yaşamasaydı kimin yanıt vereceğini soracaktı; bazıları sokakta papazlara hakaret edecek, dört ayak üzerinde yürüyecek ve köpek maması yiyecek, canlı örümcek yiyecek ya da eleştirmenlere vuracaktı. Salvador Dalí de, Sorbonne'da bir ayağı bir kova sütün içinde konuşma yapacaktı.

> Olasılıkla ilk kez Dalí ile birlikte zihnin pencereleri sonuna kadar açıldı.
> **André Breton**

Salvador Dalí

Salvador Dalí'nin fantastik imgeleri ve gösterişli kişiliği, onu 20. yüzyılın en ünlü sanatçılarından biri yaptı. 1904'te İspanya'nın Katalan kasabası Figueres'te doğan Dalí 1929'da Paris'te gerçeküstücülere katıldı. Psikanalizden ve Freud'dan büyülenip, eserlerinin çoğunda gizli cinsel arzuları, iğrenmeyi ve nevrozu araştırdı. 1939'da Dalí İspanya İç Savaşı'nda General Franco'yu desteklediği için gerçeküstücü gruptan atıldı. İkinci Dünya Savaşı yıllarını ABD'de geçirdi ve yaşamının sonraki yıllarında kendini para kazanmak amacıyla resim yapmaya adadı. Dalí'nin ressam, heykeltıraş, illüstratör ve tasarımcı olarak ürettikleri bütün dünyada galerilerde ve 1989'da öldüğü Figueres kasabasında onun sanatına adanan müzede görülebilir.

Önemli eserleri

1936 *Istakoz telefon*
1937 *Narkissos'un Başkalaşımı*
1951 *San Juan de la Cruz'un İsa'sı*

Devrim manifestosu

Yeni gerçeküstücü hareketin baş kurucusu ve sözcüsü, 1924'te *Gerçeküstücü Manifesto*'yu kaleme alan ve kısa süre sonra da *La Révolution surréaliste* dergisini çıkaran şair ve eleştirmen André Breton'du. Dadaist grubun ilk üyelerinden olan Breton, bilinçdışı zihnin işleyişinden etkilendi – Sigmund Freud'un yüzyılın başında rüyalar ve bilinçdışı üzerine yayınlarının ateşlediği bir ilgi. Ama Freud'un soruşturmaları zihinsel hastalıkları iyileştirmeyi amaçladığı halde, gerçeküstücüler rasyonel düşünceden büyük bir coşkuyla uzaklaşmayı benimsedi. Breton imgelemi bilinçli kontrolden, estetik ya da ahlaki kaygılardan kurtarmak istiyordu. Bilinçdışından beklenmedik düşüncelerin ve imgelerin doğmasını olanaklı kılmak için serbest çağrışım ve otomatik yazma gibi

Ayrıca bakınız: *Dünyevi Zevkler Bahçesi* 134–39 ▪ *Angelus* 279 ▪ *Sokak, Dresden* 290–93 ▪ *Akordeoncu* 294–97 ▪ *Zihin Durumları: Gidenler* 298–99 ▪ *Kompozisyon VI* 300–07 ▪ *Bisiklet Tekerleği* 308 ▪ *Sonbahar Ritmi* 318–23

Gerçeküstücü sanatçılar sanatlarını üretmek, yaratıcılıklarını keşfetmek ve harekete geçirmek için çok çeşitli teknikler –reklamcılıktan ve psikanalize kadar değişik kaynaklardan yararlanan– kullandı.

Yves Tanguy
Soyut formlu hiper-ayrıntılı **rüya manzaraları** resmetti. Formlarının, özellikle kaya oluşumlarının gerçekçiliği, çoğu kez **çocukluk anılarından** alınmıştır.

René Magritte
Reklamcılık sanayiinden ödünç alan Magritte, sıradan nesnelerin **sıra dışı bağlamlara ve sıralamalara** yerleştirildiği **bitmiş imgeler** üretti.



Joan Miró
Esrarlı **soyut simgeleri**, çoğu kez kuşları, kadınları, çiçekleri ve ayı içeren **kişisel bir ikonografiyle** birleştiren resimler yarattı.

André Masson
Rasyonel zihnin sınırlamalarından **kurtulmak** için uykusuz ve yiyeceksiz kaldı, **otomatik çizim** teknikleri kullandı.

Max Ernst
İmgeleri kendi **bilinçdışından kurtarmak** için **frotaj** (dokulu nesnelerin üzerine kâğıt konulup kurşun kalem sürtülerek yapılır) ve **çıkartma** (dekalkomani; ıslak boyayla izler yaratma) kullandı.

teknikleri tercih etti; ifade edilen umudu, "daha önce çelişkili rüya ve gerçeklik durumlarını mutlak bir gerçeklik, bir üst-gerçeklik içinde çözmek"ti.

Rasyonellikten kurtuluş

Gerçeküstücülüğün ilkeleri, edebiyata dayanmasına rağmen, Breton'un kaygılarını ve sahiden devrimci bir sanat üretme arzusunu paylaşan çok sayıda sanatçı tarafından benimsendi.

"Düşüncenin fiili işleyişi"ni açığa vurmak için aklı bilinçli olarak baypas etmeyi amaçlayan bir hareketten bekleneceği gibi, gerçeküstücü resmin tek bir üslubu yoktur. Bununla birlikte, iki genel eğilim fark edilebilir. Birincisi, en açık biçimde Max Ernst ve André Masson'un bazı eserlerinde görüldüğü gibi, bilinçli denetimi bırakmak ve müdahalesiz doğrudan imgelemden kendiliğinden esere ulaşmak için çeşitli otomatizm tiplerine –elin kâğıdın üzerinde rastgele çizim yapmasına izin vermek gibi– yaslanır. İkincisinin örneği Dalí'nin ve René Magritte'in eserleridir ve nesnelerin, neredeyse akademik gerçekçiliğe sahip gerçekdışı, rüya benzeri kompozisyonlarla tasvir edildiği tuhaf, evhamlı durumları akla getirir.

Her iki sanat tipi çoğu kez tamamen alakasız nesnelerin, gerçeküstücülerin hayran olduğu bir yazarın, Comte de Lautréamont'un güzellik tanımına göre ("bir dikiş makinesi ile bir şemsiyenin bir otopsi masasında karşılaşma şansı kadar güzel") yan yana konulmasını gerektirmekteydi. Gerçeküstücülerin eserlerindeki imgeler bilinçdışı zihinden yüzeye



André Masson'un otomatik çizimleri, y. 1924-25'ten kalan bu çizim gibi, bilinçli bir niyet olmadan çizildi ama karışık çizgilerin içinde tanınabilir şekiller ve figürler fark edilebilir.



Oedipus Rex (1922), Max Ernst'in erken gerçeküstücü çalışmalarının bir örneğidir. Delinmiş parmakları, sıkıştırılmış cevizi, kapana kısılmış, kuş-benzeri kafalarıyla bu resmin "anlamı" belirsizdir.

çıkmış olabilirler ama bunları tuvale yerleştirme işi, disiplin, kontrol ve teknik ustalığı gerektirmekteydi.

Gerçeküstücü deneyler

Salvador Dalí 1928 civarında, arkadaşı Luis Buñuel ile birlikte *Bir Endülüs Köpeği* filmi üzerinde çalışırken gerçeküstücü deneyler yapmaya başladı. Film geleneksel örgü ve anlatının yerine, bazıları sanatçının ve yapımcının fiilen gördüğü rüyalara dayanan bir dizi rüya geçirmekteydi. Dalí'nin filmdeki rüyalarının birinde, karıncalar tarafından yenilen bir el vardı – *Belleğin Israrı* resmi de dahil, sonraki birçok eserinde yeniden ortaya çıkan bir motif.

Görünürde saçma bir görüntü olan *Belleğin Israrı*, hatırı sayılır bir teknik beceriyi açığa vurur. Dalí, "alışılmış felç edici göz-aldatma hileleri" dediği işte ustaydı ve ince ayrıntı eser için ince samur fırçalar ve bir sarrafın tek göze konulan büyütecini kullandı. Sonuç, izleyeni halüsinasyona sokan, natüralist boyanmış, tamamlanmış, gerçeküstü bir sahnedir. Atmosfer ürkütücü, durgun ve sakindir. Uzakta, Katalonya'da Port Lligat'taki evine yakın kıyıyı temel alan kayalık bir sahil manzarası – Dalí'nin "saydam ve melankolik bir alacakaranlık" ile aydınlatılmış dediği– görülüyor. Ailesinin bir yazlığı bulunan Akdeniz köyü Cadaqués'e yakın Pani Dağının gölgesi ön plana düşüyor. Bir kayalığın ya da sırtın üzerine yayılmış tuhaf, yumuşak bir yaratık sahile vurmuş. Aşırı büyük kirpikler kapalı gözlerini örtüyor ve burnundan dile benzeyen bir nesne çıkıyor. Kısmen bu motif 1929'un iki eserinde, *Büyük Mastürbatör* ve *Arzu Deren Muamma*'da da göründüğü için, birçok kişi bu hayvanı sanatçının şematik otoportresi olarak görmüştür. Gözlerin kapalı olması, yaratığın uykuda olduğunu gösterir ve rüya görüyor olabilir; belki Freud'un rüyaları "bilinçdışına giden en kolay yol" olarak tarif etmesini yansıtıyor.

Saat simgeciliği

Resmin içinde üç tane eriyen saat kadranı farklı zamanları gösterir; metal bir cep saatinin üzerine ise karıncalar üşüşmüş. Yalnızca tek dallı ve yapraksız, görünürde meyvesiz bir zeytin ağacı, kuru topraktan değil ağaç bir masanın üstünde yetişiyor gibi.

Saat kadranları ve karıncalar –çürümenin bir simgesi– geçen zamanı ve ölümü ima eder. Sanat tarihçilerinin öne sürdüğüne göre, eriyen saatler Einstein'ın zamanın sabit değil, göreli olduğunu öneren ve dolayısıyla sabit bir kozmik düzen düşüncesine mevcut inancı zayıflatan görelilik teorisine bilinçdışı bir gönderme olabilir.



Bir Endülüs Köpeği (1929) açık bir kuralla yapılan bir filmdi: izleyicinin rasyonel, psikolojik ya da kültürel bir açıklama önerebileceği her şeyi dışlama kuralı.

> Tuvalimde ortaya çıkan görüntülere şaşıran ve ürken ilk kişi benim.
> **Salvador Dalí**

Ne var ki, Dalí nesnelerin teorik fizikle ilişkisini inkâr etti ve onun yerine, saatlerin tanık olup etkilendiği eriyen peynir görüntüsünden esinlendiğini iddia etti – herhalde şakayla: "Yemeğimizi esaslı bir Camembert peyniriyle bitirmiştik ve herkes gittikten sonra, masada uzun süre kalıp, peynirin zihnime sunduğu felsefi 'süper-yumuşak' sorunları tefekkür ettim."

Sistematik kafa karışıklığı

Bazı yorumculara göre ise, eriyen saatler rüyalardaki olayların düzenli bir sıra izlemediği –rüya zamanının mantıkdışı olduğu– gözlemini yansıtmaktaydı. Bazıları da eseri psikanalitik açıdan yaklaşıp, eriyen saatleri Dalí'nin iyice belgelenmiş iktidarsızlık korkusunun ifadeleri olarak yorumladı. Nihayetinde, *Belleğin Israrı*'nı yorumlamak zordur ve bu durum, "kafa karışıklığını sistematikleştirmek ve böylece gerçeklik dünyasını tamamen itibarsızlaştırmak" için resmi "en emperyalist kesinlik hırsı"yla yaptığını ifade eden sanatçıyı memnun edecekti.

Kültürel bir ikon

Dalí'nin resmi küçüktür, yalnızca 24 x 33 santimetredir; ama imza eserlerinden biri haline geldi ve 1932'de New York'ta Julien Levy Galerisinde sergilendiğinde bir sansasyon yarattı. Özel bir patron tarafından satın alınıp, New York'ta Modern Sanat Müzesine (MoMA) verildi. İmge popüler kültüre de girdi; filmlerin, çizgi romanların ve video oyunlarının yanı sıra, *Simpsonlar, Susam Sokağı* ve *Doktor Who* gibi televizyon gösterilerinde yer aldı.

Dalí 1952'de esere geri döndü ve ilk resmin bir yeniden yorumlanması olan *Belleğin Israrının Dağılması* üzerinde çalışmaya başladı. 1945'te nükleer bombanın patlatılmasından sonra, nükleer fizikten ve maddenin küçük parçacıklardan oluştuğu düşüncesinden büyülenmişti – ondan sora nesneleri, dağılıp atomlara dönüşüyorlarmış gibi resmetmeye başladı. Yeni resimde uzayda hızla ilerleyen gergedan boynuzları ve dörtgen bloklar, ilk eserin temelinde yatan atom yapılarını gösterir. Yumuşak ve sarkık saatler artık nesnelerin üzerine yayılmaz, uzayda yüzer.

İki resmi ayıran 23 yıl içinde Dalí'nin meşguliyetleri büyük ölçüde değişmişti. Daha sonra kendisinin açıkladığı gibi: "Gerçeküstücü dönemde iç dünyanın –harikaların, babam Freud'un dünyasının– ikonografisini yaratmak istedim. Bunu başardım. Bugün dış dünya –fizik dünyası– psikoloji dünyasını aşmıştır. Bugün babam, [kuantum mekaniğinin öncüsü] Dr. Heisenberg'dir." ■

Dalí "paranoyak eleştirel" bir yöntem kullanıp imgeleri kendi bilinçdışından kurtardı, rüyaları ve fanteziyi gerçeklikle kaynaştıran kendiliğinden halüsinasyonları bilerek geliştirdi.



HER MALZEMENİN KENDİNE ÖZGÜ NİTELİKLERİ VARDIR

UZANAN FİGÜR (1938), HENRY MOORE



KISACA

YAKLAŞIM
Malzemeye sadakat

ÖNCE
1872 İngiliz eleştirmen John Ruskin, heykelleri asistanlarla yaratma sistemini eleştirir.

y. 1907 Paris'te Constantin Brancusi, doğrudan ağaçtan ya da taştan yontarak heykel üretmeye başlar.

1925 İngiliz sanatçılar Barbara Hepworth ve John Skeaping, eserlerinde doğrudan yontmayı kullanmaya başlar.

SONRA
1940–41 İngiliz heykeltıraş Jacob Epstein'in yaptığı *Yakup ve Melek*, ilk kaymaktaşının kütlesini yansıtır.

1977 Moore, kamuoyunun heykel farkındalığını artırmak için Henry Moore Vakfını kurar.

Ayrıca bakınız: Riace Savaşçıları 36–41 ▪ *Laocoön ve Oğulları* 42–43 ▪ *Genç Köle* 144–45 ▪ *Cehennemin Kapıları* 280 ▪ Oscar Wilde'ın Mezarı 338 ▪ *Tek Form* 340



Henry Moore

Henry Moore 1898'de Yorkshire'lı madenci bir ailede dünyaya geldi. Birinci Dünya Savaşı'nda bir gaz saldırısında yaralandı. Savaştan sonra Kraliyet Sanat Kolejine gitti. İlk eserleri, klasik güzellik ideallerinden değil, daha çok Batılı olmayan eski kültürlerin heykel üsluplarından esinlendi. Moore soyut eserler de üretti ama heykellerinin büyük bölümü figüratifti; gözde temaları kadın figür ile anne ve çocuktu. İkinci Dünya Savaşı'nda resmi İngiliz savaş sanatçısı oldu; daha sonra barış zamanında itibarlı ödüller ve siparişler kazandı. Moore 1986'da öldü.

Önemli eserleri

1929 *Yaslanan Figür*
1934 *Anne ve Çocuk*
1940-41 *Sığınak Çizimleri*
1953-54 *Kalkanlı Savaşçı*
1957-58 *Kumaşa Sarınmış Oturan Kadın*

19. yüzyılda heykeltıraşlar genellikle sergi için alçıdan eserler yaratır, tunç döküm ya da mermerden yontma heykelleri sipariş gelince yapardı. Yüzeydeki kesin noktaları ölçüp bitmiş eser için malzemeye dönüştüren bir makine kullanılarak alçı şekilden bir kopya yapılırdı. Bu yöntemle heykeltıraşlar, asistanların çalıştırıldığı atölyelerde tek bir modelden çok sayıda versiyon üretebiliyorlardı. Auguste Rodin gibi heykeltıraşların bitmiş esere katkılarını birkaç dokunuşla sınırlamaları acayip değildi.

Ne var ki, 20. yüzyılın başına gelindiğinde bazı heykeltıraşlar, bir heykel yapmak için kullanılan malzemenin benzersiz niteliklerinin, bir asistanın değil, sanatçının elinden çıkması gereken bitmiş eserde aleni olması gerektiğini düşünmeye başlamıştı. Constantin Brancusi, Amedeo Modigliani, Jacob Epstein, Henri Gauidier-Brzeska ve Eric Gill'in de aralarında bulunduğu çok sayıda sanatçı, döküm için mum, kil ya da alçı modeller yapmak yerine doğrudan malzemeyi yontarak heykel yapmaya başladı.

Malzeme ve manzara

Henry Moore, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra doğrudan yontmayı coşkuyla benimseyen biraz daha geç bir İngiliz sanatçılar kuşağına mensuptu. Eserlerinin, yapıldıkları ağacın ya da taşın dokusunu ve şeklini yansıtmasını istedi. Bu "malzemeye sadakat" düşüncesini izleyen ve seçilen malzemenin asli niteliklerine saygı gösteren Moore, çoğu kez rengini ve işaretlerini güçlendirmek amacıyla cilalanan malzemeyi göstermek için ayrıntıya boğulmamış yalın formlara bağlı kaldı. Moore'un heykelleri neredeyse her zaman doğal formlara –insan figürleri, çakıllar, kemikler ve deniz kabukları– dayanırdı ve çoğu kez manzara öğelerini yansıtırdı. *Uzanan Figür*, İngiltere'de dalgalı South Downs'a yukarıdan bakan modern bir evin terasına konulmak üzere tasarlandı. Bu bağlamda, özellikle yerel Hornton taşından yontulduğu için, uzaktaki yuvarlak tepeler ile evin köşeli çizgileri arasında köprü olacaktı.

Birçok çağdaşı gibi Moore da o sırada "ilkel" sayılan sanata tutkundu. Eski Meksika ve Sümer heykellerinin malzemeye sadakat gösterdiklerini ve coşkulu olduklarını düşünüyordu; *Uzanan Figür*, Meksika yağmur tanrısı Chacmool'un oyma heykellerinden esinlenmiş gibi görünüyor.

Moore meslek yaşamının sonrasında tunç ya da kurşun döküm eserler üretmesine rağmen, ömrü boyunca taşla ve ağaçla ya da oyma alçıyla çalışarak yontmaya da devam etti. ■

HER İYİ RESSAM GÖRDÜĞÜNÜ RESMEDER

SONBAHAR RİTMİ (1950)

JACKSON POLLOCK

Sonbahar Ritmi'nden ayrıntı



KISACA

YAKLAŞIM
Soyut Dışavurumculuk

ÖNCE
Erken 20. yüzyıl Hollandalı sanatçı Vincent van Gogh duygusal mesajları ifade etmek için çarpıtma, renk ve çizgi kullanır; eserleri dışavurumculuğa zemin hazırladı.

1920'ler Vasiliy Kandinskiy'in resimleri, "soyut dışavurumcu" olarak nitelenir.

1935 ABD Federal Sanat Projesi, geleceğin soyut dışavurumcuları Willem de Kooning, Jackson Pollock ve Mark Rothko da aralarında olmak üzere, sanatçılara istihdam sağlar.

1939-45 Aralarında gerçeküstücülerin de bulunduğu sanatçılar, İkinci Dünya Savaşı sırasında Avrupa'dan ayrılıp New York'a gider.

SONRA
1950'lerin sonu Allan Kaprow'un New York'taki "oluşumlar"ı, başka bir ifadeli sanat olan performans sanatının başladığını haber verir.

Soyut dışavurumculuk, aşırı duygusal ya da ifadeli içerikleriyle birbiriyle ilişkili çok farklı resim üsluplarını tarif eden bir terimdir. Hareketle ilişkili sanatçılar İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra muhafazakâr Amerikan toplumundan yoğun bir yabancılaşma duygusunu paylaşma eğiliminde olmalarına rağmen, soyut dışavurumculuk her zaman bir "Amerikan" görüngüsü olarak algılanmıştır. Soğuk Savaş döneminde üretilen bu sanat, Sovyet sanatını karakterize eden katı uyumun tam tersiydi.

Yaratma edimleri

Soyut dışavurumcu sanatçılar kabaca iki gruba ayrılabilir: "eylem" ressamları ve "renk alanı" ressamları – iki eğilimin arasında olanlar da vardır. Jackson Pollock, Willem de Kooning ve Franz Kline'i kapsayan eylem ressamları, bizzat yaratma ediminin kendisine vurgu yapıldığı, dinamik hareketlerin karakterize ettiği dramatik eserler ürettiler. Diğer yanda Mark Rothko ve Barnett Newman gibi renk alanı ressamları, renk alanlarının izleyicide bir aşkınlık duygusu ve bir tefekkür tepkisi uyandırmasının amaçlandığı daha basit, daha sakin kompozisyonlar üretti.

> Modern sanatçı... bir iç dünyayı işliyor ve dışa vuruyor – başka bir deyişle, enerjiyi, devinimi ve diğer iç güçleri açığa vuruyor.
> **Jackson Pollock**

Birçok soyut dışavurumcu, sanatın doğrudan bilinçdışından gelmesi gerektiğini öne süren gerçeküstücü düşünceden esinlendi ve özellikle, sanatçının ellerini kontrol etmeye çalışmadığı, bilinçdışı zihnin kontrolü ele geçirmesine izin verdiği otomatizm düşüncesine kapıldı. Eylem ressamlarının ürettiği eserlerde güçlü duygular, çoğu kez çok büyük tuvallere coşkun boya uygulamalarıyla ifade edildi. Jackson Pollock'un tanınmasını sağlayan eserler akıtma ya da

Jackson Pollock



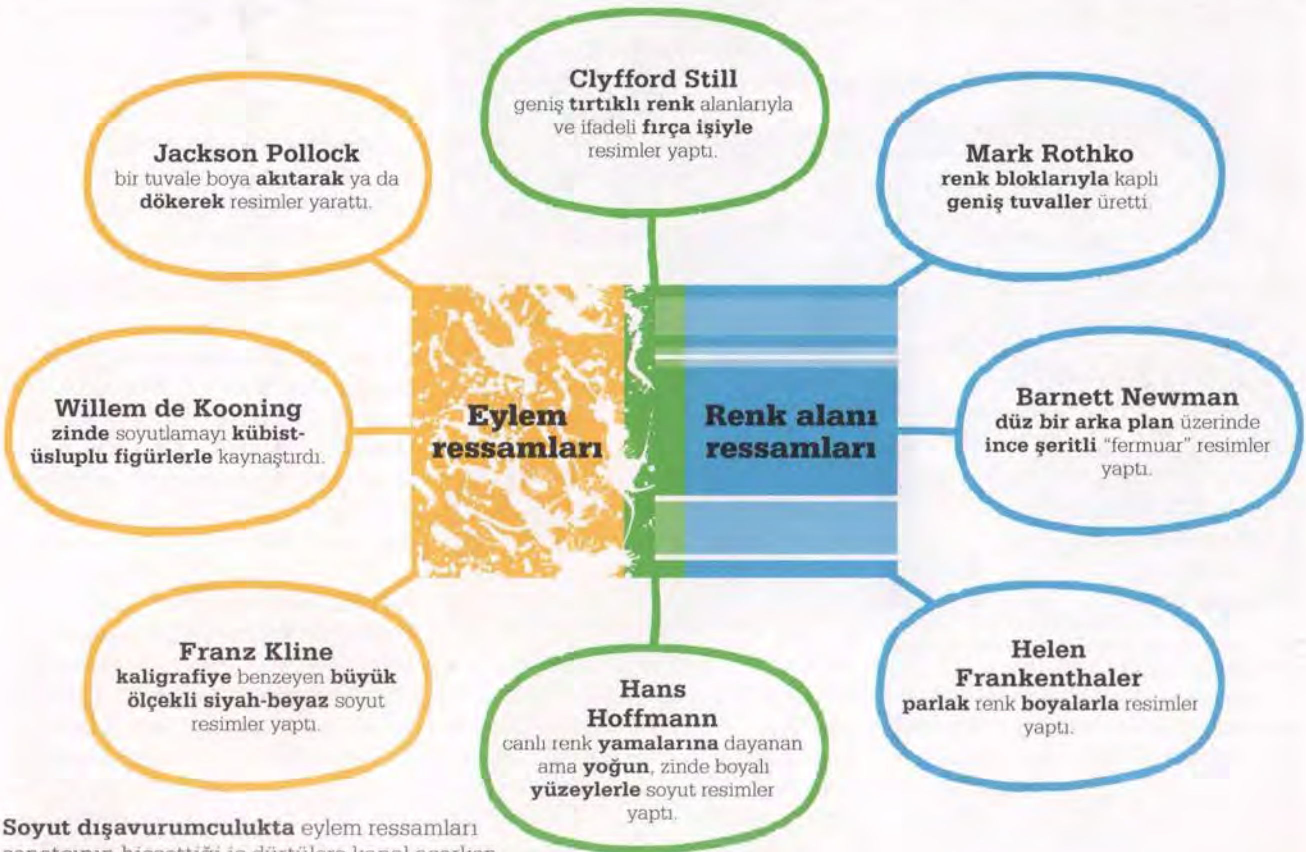
Jackson Pollock 1912'de Wyoming'de, Cady'de yoksul bir çiftçi ailede dünyaya geldi. New York Sanat Öğrencileri Birliği'nde Thomas Hart Benton'dan ders aldı ve 1935'ten 1943'e kadar duvar resmi asistanı ve sehpa ressamı olarak çalıştı. İlk solo sergisi 1943'te Peggy Guggenheim Galerisinde açıldı; bu sergi, New York Modern Sanat Müzesinin ilk Pollock'unu satın almasına yol açtı. 1945'te ressam arkadaşı Lee Krasner ile evlendi ve East Hampton'da bir çiftlik evine taşındılar; Pollock akıtma resimlerini orada yaptı.

Alkolizm ömrü boyunca Pollock'un peşini bırakmadı. Değişken kişiliği, çok içmesi, maço imajı ve devrimci sanatı medyanın ilgisini çekti ve adıyla ilişkili romantikleşmiş mitolojiyi besledi. Pollock 1954'te resim yapmayı bıraktı ve iki yıl sonra, bir araba kazasında öldü.

Önemli eserleri

1943 *Duvar Resmi*
1946 *Sıcakta Gözler*
1950 *Lavanta Buğusu: Numara 1*
1952 *Kavuşma*

Ayrıca bakınız: *Sokak, Dresden* 290–93 ▪ *Akordeoncu* 294–97 ▪ *Kompozisyon VI* 300–07 ▪ *Belleğin Israrı* 310–15 ▪ *Dağlar ve Deniz* 340 ▪ *Kübi XIX* 340–41 ▪ *İnsanlık Uykuda* 341



Soyut dışavurumculukta eylem ressamları sanatçının hissettiği iç dürtülere kanal açarken, renk alanı ressamları öncesiz-sonrasız insan duygularını ifade etmeyi amaçladı; bazı sanatçılar iki kategoriye de girdi.

dökme resimlerdir (1947-1952) – bu nedenle *Time* dergisi ona "akıtmacı Jack" dedi.

Akıtmacı Jack

Sonbahar Ritmi Pollock'un en ünlü akıtma ya da dökme eserlerinden biridir. Alman asıllı fotoğrafçı Hans Namuth, eser üzerinde çalışırken Pollock'un fotoğraflarını çekti ve filme aldı; sanatçının tekniklerine ve resmin evriminin farklı evrelerine ilişkin paha piçilmez bir kayıt yarattı. Fotoğraflar, Pollock'un yönteminin kendiliğinden olmasına, önceden tasarlanmış bir imgeyi ya da ön çizimi gerektirmemesine rağmen, çalışmasının gelişigüzel olmaktan çok uzak olduğunu, muazzam bir beceriyi ve yoğunlaşmayı gerektirdiğini gösterir. Kontrolü tamamen kaybetmeyi de gerektirmiyordu; Pollock şöyle diyordu: "Boya akışını kontrol edebiliyorum, tesadüf yok."

Pollock tuval üzerinde yöntemli çalışıyor, sağ üst köşeden başlayıp sağdan sola doğru ilerliyordu. Boya kutusunu sol elinde tutuyordu; sağ elinde, tuvalin üzerinde salladığı büyük bir sert fırça vardı. Önce inci siyah çizgilerden bir iskelet yaratıyor, bazılarını sıçratmalarla kalınlaştırıyordu. Boya ham tuvale işlesin diye seyreltiliyordu. Namuth'un fotoğrafları, kompozisyonun ilk evrelerinde üç insansı form gibi görünen şekilleri gösterir ama bunlar, daha sonra yoğun boya tabakaları altında kayboldu.

Eserin sonraki evresinde, ilk çerçevenin üstüne taba rengi, beyaz ve gri-turkuaz boya dokunuşları yerleştirilip, kesintisiz çizgiler kesilir; sonra dar siyah çizgilerden oluşan bir tabaka eklenip, tek bir odağı ya da merkez noktası olmayan kompozisyonun huzursuzluğu



Hans Namuth'un fotoğrafları Pollock'un yöntemlerini ifşa etti ve medyanın dikkatini çekmesini sağladı. Bazı eleştirmenler, Namuth'un varlığının Pollock'un ham dışavurumunu engellediğini öne sürer.

daha da artırılır.

Resim soyut olduğu ve Pollock figüratif öğeleri ortadan kaldırmak için elinden geleni yaptığı halde, içerikten yoksun değildir. Telaşlı çizgileri, renkleri ve konuya ilişkin başlıkta (Pollock'un satıcısının ısrarı üzerine eklendi) verilen ipucu göz önüne alındığında, rüzgârlı bir sonbahar günü sallanan ağaçların ya da savrulan yaprakların enerjisini okumamak zordur.

Sonbahar Ritmi'nin büyüklüğü –279 x 530 santimetre– izleyenlere, temel güçlerin etkili olduğu kocaman bir panoramanın içinde kaybolma hissi verebilir. Birçok yorumcu resimde Pollock'un çok sevdiği Dixieland caz ritimlerinin yansımalarını buldu; genişliği ve ısrarlı yataylığı da, Amerikan Batı'nın geniş açık alanlarının bir çağrışımı olarak görülmüştür.

Sanatsal evrim

Pollock'un resimleri, görünürdeki kendiliğindenliğe rağmen, değişik etkilerin şekillendirdiği uzun ve karmaşık bir sanatsal evrimin ürünüydü. ABD'de kentsel ve kırsal yaşam sahnelerinde uzman Thomas Hart Benton'dan ders aldı ve daha sonra, Meksikalı duvar ressamı David Alfaro Siqueiros'un yönettiği Deneysel Atölye'de çalıştı; boya damlalarının sanatsal kullanımı gibi tekniklerle orada karşılaştı.

1938'de Pollock alkolizm tedavisi gördü. Tedavi sırasında Jungcu analisti onu bilinçdışı simgeciliği çizmeye ve araştıramaya teşvik etti ve sanatında arketip formlar bu noktada görünmeye başladı.

> Hislerimi resmetmek yerine dışa vurmak istiyorum.
> **Jackson Pollock**

Pollock Avrupalı avangard sanatçıların çalışmalarından haberdardı ve özellikle Pablo Picasso ve Joan Miró'ya hayrandı. Avrupa modernizmi, Nazizmin dehşetinden kaçıp New York'a yerleşen André Masson, Max Ernst ve Roberto Matta Echauren'i de kapsayan çok sayıda Avrupalı göçmen gerçeküstücü biçiminde, Pollock'un kapısının önündeydi.

Resim yapmanın yeni bir yolu

Pollock'un ilk eserleri figüratifti ve belli bir enerjik çalkantı aşılanmış Amerikan kırsal yaşamının kompozisyonlarına yer vermekteydi. 1940'lara gelindiğinde soyut bir üslupla, biyomorfik formlarla ve yerli Amerikan mitik figürleriyle resim yapıyordu; yere saçılmış boyalı kumlardan görüntü yaratan Navajo büyücülerini izlerken ilham almış olabilir.

1946 civarında Pollock, alametifarikası haline gelen tamamen yeni bir resim yapma tipi denemeye başladı. Kaba, gerilmemiş tuvali atölyesinin tabanına serip çivileyecekti. Sonra üzerinde durup ya da hareket edip, yüzeyine boya akıtacak, serpecek ya da sıçratacaktı. Atölyenin büyüklüğü tuvalin her tarafında çalışmasına olanak veriyor, her açıdan yaklaşabiliyordu – bu şekilde, tek bir odağın olmadığı, tuvalin dış kenarlarının merkez kadar anlamlı olduğu "bitmiş" bir kompozisyon yaratabildi. Ressamın geleneksel aletlerinden

> Resim düşüncemizi mahvetti.
> **Willem de Kooning**

olabildiğince uzaklaşmak isteyen Pollock, sehpayı, paleti ve geleneksel fırçaları bir tarafa bırakıp, onların yerine çubuk, mala ve bıçak kullandı. Bazen yağlıboya yerine sıvı alüminyum ve emaye boya kullandı, içine kum ve bazen kırık cam gibi öğeler ekledi.

Kamuoyunun gözünde yaşam

Pollock'un eylem resimleri, sağken hem hayranlıkla hem alayla karşılandı. Kendisine ün de kazandırdı; 1949'da *Life* dergisinde bir makale, Amerika'nın yaşayan en büyük sanatçısı olduğunu öne sürdü. Ama 1952'den sonra akıtma resim yapmayı bıraktı ve sanatında tanınabilir imgeler yeniden ortaya çıkmaya başladı.

Pollock bir resim okulu kurmadı ya da bir yığın taklitçi doğurmadı; ama daha genel bir anlamda etkisi hissedildi. Sanat yapmanın geleneksel yöntemlerinden kurtulmayı başlattı ve bizzat yaratma ediminin, kendi başına anlamlı olduğunu gösterdi. ABD'li sanat eleştirmeni Harold Rosenberg'in dediği gibi, ressamlar şimdi tuvali "...eylem yapılan bir alan olarak" görüyorlardı; "tuvalin üzerinde olacak olan bir resim değil, bir etkinlikti". Hans Namuth'un çektiği işbaşında Pollock'un bulanık ve çılgın fotoğrafları, sanatçı ile sanat eseri arasındaki sınırların giderek silindiği 1960'ların ve 1970'lerin performans sanatındaki mantıksal sonuna varan bir performans enerjisi duygusu iletir. ■

> Her çağ kendi tekniğini bulur.
> **Jackson Pollock**



Dolaşık eğriler, halkalar ve çizgiler Pollock'un *Sonbahar Ritmi*'nin tuvalini baştan sona kaplayarak, doğal dünyanın karmaşık, değişken örüntülerini akla getirir.

GERÇEK SANAT, BEKLEMEDİĞİNİZ YERDE SAKLANIYOR

İNCE BURUNLU İNEK (1954), JEAN DUBUFFET



KISACA

YAKLAŞIM
Ham sanat

ÖNCE
1912 Paul Klee kamuoyunu, delilerin ve çocukların sanatını ciddiye almaya teşvik eder.

1939 Afrika kökenli Amerikalı alaylı sanatçı Bill Traylor (köle olarak doğdu), 85 yaşında ilk eserlerini yaratır – yalın, düz formlarıyla dikkate değerdirler. Daha sonra ham sanatın bir öncüsü olarak selamlanır.

1949 Dubuffet Paris'te 63 sanatçının 200'den fazla eserinin sergilendiği bir ham sanat (*art brut*) sergisi düzenler.

SONRA
1972 İngiliz sanat eleştirmeni Roger Cardinal, resmi kurumların dışında yaratılan sanatı tarif etmek için ham sanatın karşılığı olarak "dış sanat" terimini uydurur.

1979 Londra'da Hayward Gallery, Britanya'da Cardinal'in eş-küratörlüğünü yaptığı ilk büyük ham sanat sergisine ev sahipliği yapar.

Ham sanat, resmi ya da genel kabul gören bir sanat kuruluşunun dışında var olan bireylerin sanatını tarif eden şemsiye bir terimdir. Bazen, mahkûmlar ve zihinsel hastalar gibi ana akım topluma kolayca uymayanların yaptığı eserler ve saf bireyler ya da sanatsal ve tarihsel bir örnekten çok iç-görüden esinlenenlerin eserleri için kullanılır. Bu sanat tipiyle ilişkili bir üslup yoktur. Bu sanatı icra edenler alaylı olma eğilimindedir ve yaygın sanat eğilimlerine fazla aldırmazlar. Çoğu kez eserleri çok ayrıntılıdır ve tek bir temanın takıntılı araştırmasını kapsar. Genellikle satış ya da sergi için değil daha çok bireysel tatmin için yaratılırlar.

Pişirilmemiş sanat

19. yüzyılda psikiyatristler hastaların ürettiği sanat eserlerini toplamaya başladı; ama ham sanat, ancak 20. yüzyılda Franz Marc, Paul Klee ve Max Ernst gibi avangard sanatçılar bu sanatın ifade gücünü ve özgünlüğünü takdir etmeye başlayınca, özgül bir sanatsal üretim kategorisi olarak kabul edildi.

Ham sanatı tanıtmak için en çok çalışan sanatçı, bir teorisyen, koleksiyoncu ve her şeyden önce uygulayıcı olarak ham sanatı kucaklayan Jean Dubuffet'ydi. Çocukların ve delilerin sanatından esinlenen eserleri, geleneğin lekelemediği, doğrudan ifadelerdi. Dubuffet, kültür tarafından "pişirilmemiş" olduğu için, ham sanat (*art brut*) dedi.

İnce Burunlu İnek'in birçok ham sanat özelliği vardır ve Dubuffet'nin moda olmayanı, natüralist olmayanı ve çirkini yücelten estetiğinin kusursuz cisimleşmesi sayılır. Çizgi gergindir, yüzey oldukça dokuludur, safça resmedilen, ay-gözlü inek çerçeveye hantalca sığar, arka planla bir ilişkisi yoktur. Görüntü

Ayrıca bakınız: Altamira'da mağara sanatı 22–25 ▪ *Huysuz Adam* 211 ▪ *Sokak, Dresden* 290–93 ▪ *Kompozisyon VI* 300–07 ▪ *Kırmızı Balon* 338

> Burada, yazarının bütün evrelerinde yeniden icat ettiği, yalnızca kendi dürtülerine dayanan, tamamen saf, ham bir sanatsal operasyona tanık oluyoruz.
> **Jean Dubuffet**

viseral düzeyde etkili olur, gülünç görünmekle birlikte kırılganlığı ve savunmasızlığı akla getirir.

Seçkinci ve züppe gördüğü sanat dünyasına burun kıvıran Dubuffet, sıradan insanın içgüdülerini destekledi. Batı toplumunun ve Fransız kültürünün kitlelerin beynini yıkadığına ve geçmişin şaheserlerine yerleşik bir hürmetle desteklenen uyumculuğu teşvik ettiğine inanıyordu. Tek bir mükemmellik standardı, dolayısıyla hiçbir estetik hiyerarşi olmaması gerektiğine inanıyordu.

Resim yapma ve toplama

İşin tuhafı Dubuffet yerleşik düzene verip veriştirirken, çok etkili bir şahsiyet haline geldi; asi duruşu, lezzet tanımaması ve döküntü malzeme kullanması, izinden giden birçok sanatçıya ilham verdi. Şimdi Lozan'da özel bir müzede tutulan büyük bir ham sanat koleksiyonu oluşturdu. Bu müzede temsil edilen ünlü ham sanatçılar arasında şunlar vardır: yetişkin ömrünün büyük bölümünü bir psikiyatri hastanesinde geçiren Adolf Wölfli (1864-1930); "Myrninerest" (benim iç huzurum) denilen hayalet bir rehberin etkisi altında binlerce çizim yapan İngiliz medyum sanatçı Madge Gill (1882-1961); "Vivian Kızları" dediği erkek cinsel organlı kadın karakterlerin yüzlerce büyük ölçekli resmini yapan Chicago'lu münzevi bir kapıcı olan Henry Darger (1892-1973). ▪



Kutsal Centtenaaia (1927) çok sayıda müzik besteleyen, metin yazan ve çizim yapan İsviçreli ham sanatçı Adolf Wölfli'nin renkli kurşun kalemle yaptığı çizimlerinden biridir.



Jean Dubuffet

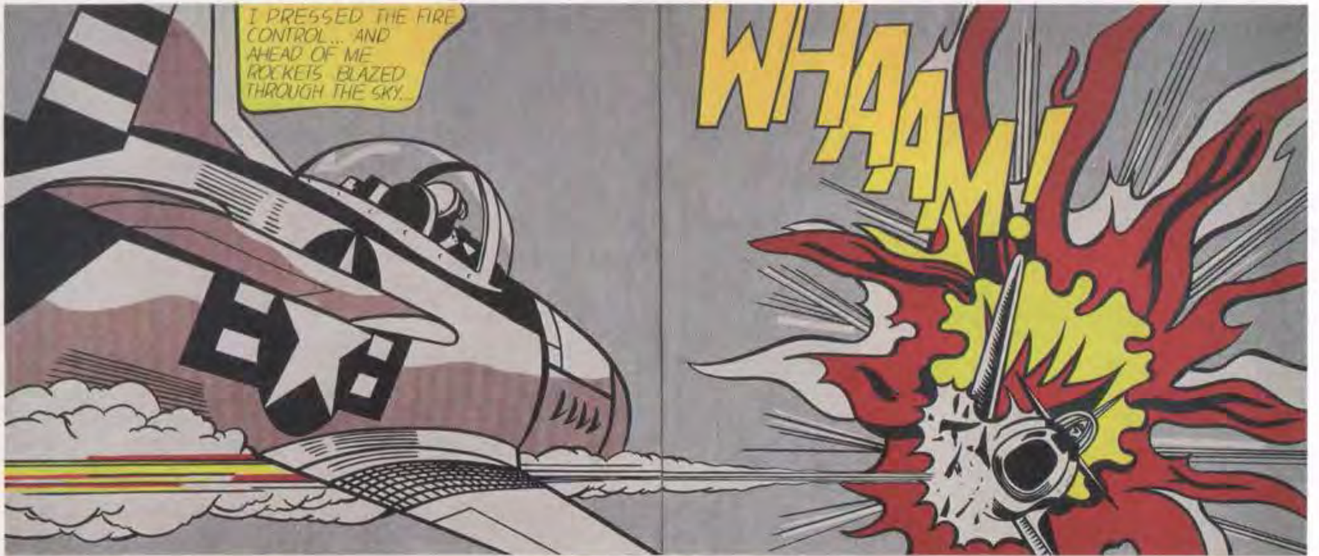
1901'de Fransa'da, Le Havre'de doğan Jean Dubuffet başlangıçta Paris'te ressamlık eğitimi aldı ama karşılaştığı kültürel koşullanma hevesini kırdı ve onun yerine şarap ticareti işine girdi. 40 yaşını devirdikten sonra, Paris'in duvarlarına çiziktirilen duvar yazılarına ve zihinsel hastaların ürettiği sanatın kendiliğindenliğine hayran kalıp, yeniden resim yapmaya başladı. 1948'de ham sanat toplamaya adanan bir örgüt, Compagnie de l'Art Brut, kurdu. Bu eserlerde bulduğu nitelikleri, çoğu kez kum ve alçı gibi malzemeler kullanan kendi deneysel sanatıyla birleştirdi ve döküntü malzemeden heykeller yaptı. Çok üretkendi, eserleri üzerinde güzünü kırpmadan çalışıyordu. Dubuffet 1985'te, bütün sanatsal çıktısını 37 ciltte katalogladıktan sonra öldü.

Önemli eserleri

1950 *Metafizik (Kadınların Vücutları* dizisinin bir parçası)
1952 *Pusulasız Gezgin*
1955-56 *Küfeli Adam*
1972 *Coucou Bazar*

BİR KLİŞEYİ ALIP, FORMLARINI DÜZENLEYEREK BİR ANIT YAPMAYA ÇALIŞIYORUM

WHAAM! (1963), ROY LICHTENSTEIN



1950'lerin ortasında Atlantik'in her iki yakasında sanatçılar sanatın ne olması gerektiğine ilişkin geleneksel görüşlere başkaldırmaya başlıyor ve konu için, etraflarındaki dünyanın ticari yanlarına yöneliyorlardı. Genellikle seçkinci, dışlayıcı ya da yersiz görülen "yüksek" sanatın estetiğini ve kültürlü dilini terk eden bu sanatçılar, popüler kültürün seri üretim imgelerini sahiplendiler.

Komik kitaplardan, dergilerden, ambalajlardan, sinemadan ve televizyondan alınan resimler, "pop sanat" (etkili eleştirmen Lawrence Alloway'in uydurduğu bir terim) denilen yeni bir hareketin dili oldu. İngiliz pop sanat öncüsü Richard Hamilton, 1957'de pop sanatının niteliklerini sıraladığı bir mektupta hareketin özünü düzenli bir şekilde özetler: "Popüler (kitlesel bir izleyici için tasarlanmış) / Geçici (kısa erimli çözüm) / Harcanabilir (kolay unutulan) / Düşük maliyet / Seri üretim / Genç (gençliği hedefleyen) / Nükteli / Seksi / Dalavereli / Cazibeli / Büyük Sermayeli."

Çizgi roman

1950'lerde ABD yeni refaha kavuşmuştu ve bir tüketici patlaması yaşıyordu. Popüler kültürün büyümesi ve özellikle ona eşlik eden reklamın yaygınlaşması, sanatçıların yararlanması için bol görsel malzeme sağlıyordu. Birçok Amerikalı sanatçının –Roy Lichtenstein, Andy Warhol, James Rosenquist, Claes Oldenburg ve Tom Wesselmann da dahil– ticari sanat geçmişi vardı ve kitle iletişim araçlarının dilini ve menzilini biliyorlardı.

KISACA

YAKLAŞIM
Pop Sanat

ÖNCE
1940'lar-50'ler Amerikalı soyut dışavurumcular figüratif olmayan, kendine özgü ve kişisel bir sanat üslubu benimser. Pop sanat buna tepki gösterip, seri üretimi gösteren üsluplar kullanarak dış dünyayı tasvir eder.

1956 Londra'da Bağımsız Grup, popüler ve ticari kültürü kucaklayan eserler sergileyen "Bu Yarındır" sergisini düzenler.

1962 Andy Warhol ünlü *Campbell'in Çorba Konserveleri*'ni üretir.

SONRA
1967 David Hockney tipik olarak düz, gerçekçi bir üslupla *Daha Büyük Bir Şapırtı* resmini yapar – güneşli bir günde California'da bir yüzme havuzunun görünümü.

Lichtenstein'in birçok eseri gibi iki kanatlı *Whaam!* da, bir çizgi romandan *–All-American Men of War*'ın bir sayısı– alınan bir görüntüye dayanır. Sol panelde bir Amerikan savaş uçağı, sağdaki panelde bir uçağı vuran bir roket ateşler. Resim, kaynak malzemenin karakterini korur; ama Lichtenstein kompozisyonunun dramını azamileştiren birçok değişiklik yapar. Farklı düzlemler kullandı, soldaki uçağı ve sağdaki alevleri büyüttü ve ikisini birbirine yaklaştırdı. Kaynak görüntü küçüktür ama Lichtenstein'in resmi görüntüyü çok büyük ölçüde şişirir ve cırlak temel renkleri, ısrarlı siyah ana hatları ve mekanik olarak üretilmiş hissi vermek için baskı sürecinin noktalarını tekrarlar. Çizgi romanda çerçeve, bir savaş pilotunun rüya dizisinin parçasıdır; ama Lichtenstein tek bir anı yalıtmış, anlatı bağlamından yoksun bırakmış ve bir anlatı oluşturmayı izleyene bırakmıştır.

Ayrıca bakınız: *Bisiklet Tekerleği* 308 ▪ *Sonbahar Ritmi* 318–23 ▪ *Dağlar ve Deniz* 340 ▪ *Büyük Bir Şapırtı* 341 ▪ *Merdivenden İnen Kadın* 341

> Eserimin programlı ya da gayri şahsi görünmesini isterim ama yaparken gayri şahsi olduğuma inanmıyorum.
> **Roy Lichtenstein**

Ciddiyet ve yergi

Bir kısım Amerikan pop sanatında bir parodi öğesi ve kültürü önemsizleştiren bir tüketim toplumu tasvirinde çoğu kez örtük bir eleştiri vardı. Hamilton, Eduardo Paolozzi, David Hockney, Allen Jones ve Peter Blake gibi İngiliz sanatçılar daha sıkıcı bir gerçeklik içinde yaşadılar. Amerikan yaşam tarzının yüzeysel şaşaasına uzaktan bakan bu sanatçılar, alımlı imgelerinden bir kısmını kendi eserlerine kattılar, ama o yaşam tarzına yaptıkları göndermeler çoğu kez daha açık bir biçimde ironik ya da mizahiydi.

Pop sanat bakılması eğlenceli ve kolay olduğu, herkesin tanıdığı imgeleri gerektirdiği için, popülerliğinin dayanıklı olduğunu kanıtladı. Bazen eleştirmenlerce yüzeysel diye küçümsenmesine rağmen, genel olarak seri üretim kültüre uygun bir sanatsal tepki olarak kabul edilmektedir. ▪



Roy Lichtenstein

Ressam, baskı-resim ustası ve heykeltıraş Roy Lichtenstein 1923'te New York'ta doğdu. Sanat yaşamının başlangıcında soyut dışavurumculuğu denedi ama 1961'de düz renklere, banal imgelere ve ticari sanatın, özellikle çizgi romanların ve reklam malzemelerinin gayrişahsi tarzına yer veren yeni bir üslup benimsedi. 1960'ların ortasında Lichtenstein, Cézanne ve Mondrian'ın eserlerinin pop versiyonlarını üretti ve heykel ile baskı-resme daha fazla yönelmeye başladı. Sonraki yıllarda, New York'ta Equitable Tower'ın (şimdi AXA Center) orta avlusu için *Mavi Fırça Darbeli Duvar Resmi* (1986) gibi önemli siparişler aldı. 1997'de New York'ta öldü.

Önemli eserleri

1963 *Boğulan Kız*
1964 *Kaygılı Kız*
1967-68 *Modern Heykel* dizisi
1970-72 *Ayna* dizisi
1980'ler *Yansımalar* dizisi

GERÇEK SANAT ESERLERİ, TARİHSEL İLGİNÇLİKLERDEN BİRAZ FAZLADIR

BİR VE ÜÇ SANDALYE (1965), JOSEPH KOSUTH



Amerikalı sanatçı Joseph Kosuth (1945–) yıllardır sanatın nasıl tanımlandığı konusunda bir araştırmayla uğraşmaktadır; ona göre, son bulmuş olan felsefenin bir devamıdır. Kosuth 1965'te, bazen metinleri basitçe yeniden üreterek, bazen nesnelerle ve imgelerle ilişkilendirerek dile dayalı eserler üretmeye başladı.

Bir ve Üç Sandalye'si izleyiciye bir sandalyenin, art arda dizilen üç versiyonunu sunar. Nesnenin bir yanında, sandalyenin odada fiilen konulduğu şekliyle bir fotoğrafı, diğer yanında "sandalye" sözcüğünün sözlük tanımı vardır. Enstalasyon yapıldığı her seferinde biraz değişir; çünkü sandalyenin seçimi, enstalasyonu kurana bırakılır ve dolayısıyla sandalyenin fotoğrafı da değişir. Eserin tek değişmeyen öğesi, asılı olan sözlük tanımıdır.

Eserin amacı, gerçek, fiziksel nesne (bir "hazır nesne") ile o nesnenin görsel ve sözel temsili arasındaki ilişkiyle ilgili sorular sordurtmaktır. Bu kurgulama süreci, 1960'larda Avrupa'da ve ABD'de Batı sanatının bir eleştirisi olarak doğan kavramsal sanatın anahtarıdır. Kosuth'un sanatında düşünceler ve bilgi, duygudan ve estetikten önce gelir. 1970'lerde ve 1980'lerde başka sanatçılar kavramsal sanatı, sanat dünyasını besleyen ticari ve siyasal sistemlerin eleştirisini kucaklayacak ve yaratımına izleyiciyi de katarak bizzat sanat yapma sürecini demokratikleştirecek şekilde genişletti. ■

KISACA

YAKLAŞIM
Kavramsal sanat

ÖNCE
1913-17 Marcel Duchamp ilk "hazır nesneleri", rastgele seçilen ve sanat eseri olarak sunulan gündelik nesneleri geliştirir.

1929-30 René Magritte'nin *İmgelerin İhaneti, "Ceci n'est pas une pipe"* ("Bu bir pipo değildir") yazısıyla birlikte bir piponun resmi, imgelerin ve sözcüklerin nesnelerle ilişkisiyle ilgili geleneksel kavramlara meydan okur.

SONRA
1993 Venedik Bienalinde Hans Haacke, eskiden Naziler tarafından kullanılan Alman pavyonunun mermer tabanını sistematik olarak yok edip, hem sanat nesnesini hem de onu sergileyen kurumu maddesel olmaktan çıkarır.

Ayrıca bakınız: *Bisiklet Tekerleği* 308 ▪ *Belleğin Israrı* 310–15 ▪ *Ziyafet* 332–33 ▪ *Saat* 336–37 ▪ *Sürüden Uzakta* 341

İNSAN ZİHNİ İLE YERYÜZÜ SÜREKLİ EROZYON HALİNDEDİR

SARMAL MENDİREK (1970), ROBERT SMITHSON



KISACA

YAKLAŞIM
Arazi sanatı

ÖNCE
MÖ Y. 1000-700 İngiltere'de, Oxfordshire'daki Uffington'da bir tepenin yamacına, üsluplu beyaz bir at oyulur.

MÖ Y. 500 - MS 500 Maymun ve kuş gibi yaratıkları temsil eden geoglifler, Peru'da Nazca çölüne oyulur.

1967 Richard Long, *Yürüyerek Yapılan Bir Yol*'u yaratmak için bir çayırda volta atar. Eser kalıcı değildir, ama bir fotoğrafla kaydedilir.

SONRA
1977 Amerikalı sanatçı James Turrell, Roden Krateri projesini başlatıp, Arizona'da sönmüş bir krateri, ışık, zaman ve manzara tefekkürü için bir kapı olarak yeniden şekillendirir.

1960'ların sonundan itibaren, ormansızlaşma, kirlenme ve türlerin yok oluşu gibi çevresel sorunlarla ilgili artan farkındalık yaygın toplumsal tartışmalara neden oldu ve esas olarak İngiliz ve Amerikalı bir grup sanatçıyı –Richard Long, Walter De Maria, Dennis Oppenheim ve Michael Heizer gibi– doğrudan doğayla çalışmaya teşvik etti. Bu sanatçılar bizzat arazinin kendisinden anıtsal heykeller yarattı ya da arazideki yolculuklarını metinlerle ve fotoğraflarla belgelediler. Çalışmalarının eski çağdan örnekleri vardı: Bretagne'de, Britanya Adaları'nda ve başka yerlerde megalit Taş Çağı anıtları; Peru'da Nazca'daki geometrik konfigürasyonlar ve İngiliz kireçtaşı tepelere oyulan figürler.

1970'te ABD'li arazi sanatçısı Robert Smithson (1938-73) büyük ölçekli topak set *Sarmal Mendirek*'i yaptı: Utah'ın Büyük Tuz Gölüne kıvrılarak giren, çamur ve bazalttan oluşan, 4,6 metre genişliğinde ve 457 metre uzunluğunda sarmal bir yol. Smithson, gölün kan-kırmızı bir renge büründüğü kısmına yolu bilerek yerleştirdi. Mendirek su seviyesine göre görünüyor ve kayboluyor.

Smithson eseriyle, zaman ve entropi –artan düzensizlik yasası– karşısında özsel önemsizliğimiz üzerine düşünmeyi teşvik etmek istedi. *Sarmal Mendirek*'in kayalarının özgün siyah rengi, kayalar tuzla kaplanınca değişti; zaten sanatçı da, doğanın eserini yeniden şekillendirmesini onaylardı. ■

Ayrıca bakınız: Altamira mağara resimleri 22–25 ▪ Toprak Askerler 56–57 ▪ Paskalya Adası heykelleri 78 ▪ *Sürekli Çit* 341

SANAT, ÖZGÜRLÜĞÜN BİLİMİDİR

BEN AMERİKA'YI SEVİYORUM, AMERİKA DA BENİ SEVİYOR (1974), JOSEPH BEUYS



KISACA

YAKLAŞIM
Performans sanatı

ÖNCE
1916-1920'ler Dada hareketi performanstan ve saçmalıktan sıkça yararlanır.

1959 Amerikalı sanatçı Allan Kaprow, bir sanatçının, çoğu kez izleyicinin katılımıyla eylemini tarif etmek için "oluşumlar" terimini uydurur.

1960 Fransız sanatçı Yves Klein, izleyicileri boyayla kaplı çıplak modeller tuvallerde sürüklenirken gözlemlemek için gece kıyafetiyle sahneye davet eder.

SONRA
2010 Sırp performans sanatçısı Marina Abramovic, New York'ta Modern Sanat Müzesinde (MoMA) *Sanatçı Aramızda* performansını sergiler. 736 dakikalık performansta, o sessizce yerinde otururken izleyiciler sırayla gelip onun karşısına oturur.

20. yüzyılın ikinci yarısı avangarD sanatta, odak noktasının sanatçının yaptığı ürünlerden sanatçının kişiliğine, eylemlerine ve performansına kaydığı yeni bir görüngünün başlamasına tanık oldu. Yüzyılın başında fütüristler, dadaistler ve gerçeküstücüler eserlerini tanıtmak için kışkırtıcı etkinlikler sahnelemişti; ama "performans", ancak 1970'lerin başında ayrı bir sanat kategorisi olarak kabul edildi.

Performans sanatında sanatçı araç olarak kendi bedenini kullanır, sanat eseri haline gelen bir dizi eyleme girişir. Performanslar kalıcı olmadıkları için genellikle fotoğraflarla, filmlerle ve videolarla kayıt altına alınır, daha geniş bir kamuoyu ve gelecek kuşaklar için ulaşılabilir hale getirilir.

Performans sanatı, sanatçının görüşlerini ya da düşüncelerini desteklemek için çoğu kez sarsıcı ya da kışkırtıcı olmaya çalışır; güçlü bir toplumsal eleştiri öğesi de içerebilir, izleyiciyi etrafındaki dünyayla ilişkisini yeniden değerlendirmeye zorlayabilir. Performans sanatında öncü bir şahsiyet olan Joseph Beuys'un performans eserleri, siyasal aktivizmiyle yakından ilişkiliydi. Beuys "toplumsal heykel" ya da "eylemler" dediği şeyin toplumu değiştirebileceğine inanıyordu; yine de, kişisel deneyiminden yararlanan otobiyografik özelliği de vardı.

Galeride eylem

Beuys'un en ünlü eylemi, *Ben Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni Seviyor* – 1974'te New York'ta René Block Gallery'de sahnelendi– sanatçının siyasal kaygılarını kendi öyküsüyle birleştirmekteydi.

Beuys Almanya'dan New York'a uçakla geldi; sonra büyük bir keçe battaniyeye sarılıp, havaalanından galeriye ambulansla taşındı. Keçe, Beuys'un kişisel mitolojisinin önemli bir parçasıydı: Kendi anla-

Ayrıca bakınız: *Zihin Durumları* 298–99 ▪ *Bisiklet Tekerleği* 308 ▪ *Bir ve Üç Sandalye* 328 ▪ *Saat* 336–37 ▪ *Yaşasın, Tereyağı Bitmiş!* 339

> Tüm yaşam süreci, benim yaratıcı sanatımdır.
> **Joseph Beuys**

tımına göre, İkinci Dünya Savaşı sırasında uçağı düşürüldü. Birkaç gün karda gömülü kaldıktan sonra, ölmek üzereyken göçebe Tatarlar tarafından kurtarıldı ve ısıtmak için onu içyağına ve keçeye sardılar.

Beuys sanat galerisinde keçe battaniyesine sarınıp dolaşarak, bastonunu sallayarak, onunla birlikte oraya kapatılan bir kır kurduna gözünü dikip bakarken bir dizi yarı-Şamanist hareket sergileyerek üç gün geçirdi. Kır kurdu, *The Wall Street Journal*'ın eski sayılarından oluşan bir kâğıt yığınının düzenli olarak üzerine işedi. Üç günün sonunda, performansın başlangıcında saldırgan olan kır kurdu, neredeyse arkadaş canlısı olmuştu.

Kır kurdu Amerika yerlileri için güçlü bir tanrıydı; ama Avrupalı yerleşimciler tarafından baş belası olarak görüldü. Beuys'a göre hayvan, beyaz adamın yarattığı hasarı simgelemekteydi ve kendi eylemini de, bir tür ritüel şifa süreci olarak görüyordu. Eylemin başlığı, ABD'nin sanatsal hegemonyasının ve Beuys'un şiddetle karşı olduğu Vietnam'a askeri müdahalenin bir eleştirisi olarak da okunabilir. Ama başlık aynı zamanda ironiktir; çünkü Beuys Amerikan toprağına neredeyse hiç ayağını basmadı – performans bittikten sonra, ambulans onu doğrudan havaalanına geri götürdü. ▪



Beuys üç günlük performansında keçeye sarındı – bu "yalıtık" ve "yalnız" olmasına yardımcı oldu. "Kır kurdu dışında Amerika'nın hiçbir şeyini görmek" istemediğini söyledi.



Joseph Beuys

Joseph Beuys 1921'de Almanya'da, Krefeld'de doğdu. Gençken Nazi partisinin kitap yakmalarına tanık oldu; üyeliğin zorunlu olduğu yıl, 1936'da Hitler Gençliği hareketine katıldı. 1941'de Luftwaffe'ye (Alman hava kuvvetleri) alındı ve 1944'te Kırım üzerinde uçağı düşürüldü. Savaştan sonra Düsseldorf'ta heykel çalıştı ve 1950'lerde çizime yöneldi.

Beuys 1961'de Düsseldorf'ta öğretmen olarak atandı ve "karşı-sanat" ve "oluşumlar"ı destekleyen sanatçı grubu Fluxus'a katıldı. Döküntülerden ya da sanat olmayan malzemeden heykeller ve enstalasyonlar yarattı ama en çok performans eserleriyle tanınır. Dünyayı dolaşıp, kendi başına performans olarak görülebilen toplumsal heykel ve siyaseti içeren temalar üzerine konferanslar verdi. 1986'da Düsseldorf'ta öldüğü sırada Beuys uluslararası bir şöhretti.

Önemli eserleri

1965 *Ölü Tavşana Resimler Nasıl Açıklanır*
1959 *Paket*
1972 ve 1978 *Karatahtalar*

HEPİMİZ DİŞİL GÜÇTEN KORKACAK ŞEKİLDE EĞİTİLİYORUZ

ZİYAFET (1974–1979), JUDY CHICAGO



KISACA

YAKLAŞIM
Feminist sanat

ÖNCE
y. 1907 Kadın sanatçılar kadınların oy hakkı hareketine destek verip, feminist posterler tasarlar.

1965 Yoko Ono'nun *Parçala* performansında Ono sahneden görünürken izleyiciler onun giysilerini parçalayıp, cinsel şiddeti akla getirir.

1974-76 ABD'li sanatçı Nancy Spero, ilk feminist eseri *Kadınların İşkencesi*'ni üretir.

SONRA
1980'ler ABD'de Barbara Kruger, erkek bir izleyici kitlesine yönelik kışkırtıcı feminist mesajlı montajlarını yaratır.

1989 ABD'li feministler grubu Gerilla Kızlar, sanat dünyasındaki ayrımcılığı açığa vurmak için bir poster kampanyası başlatır. Poster, "Kadınların Metropolitan Müzesine girmesi için çıplak mı olmaları gerekiyor?" sorusunu sorar.

Tarihin çok büyük bölümünde kadın sanatçılar amatör olarak çalıştı ve onlara erkeklerden daha düşük bir statü verildi; çünkü ciddi bir sanat yaşamı sürdürmenin, kadınlıkla bağdaşmadığı düşünülüyordu. Birkaç dikkate değer kadın bu tür önyargıların üstesinden gelip sanatçı olarak geçimini sağlayabildiği halde (İtalyan Barok ressam Artemisia Gentileschi ve 18. yüzyılın Fransız sanatçısı Élisabeth Louise Vigée-Le Brun, iki ünlü örnektir), sanat dünyası geleneksel olarak erkekler tarafından tanımlanmış ve egemen olunmuştur ve hâlâ öyledir.

1960'larda Avrupa'da ve ABD'de feminist hareket kadınların toplumdaki rolünün yeniden değerlendirilmesini talep etti ve gerçek bir değişime zemin hazırladı. Sanat dünyasında da paralel bir mücadele gerçekleşti; çok sayıda kadın sanatçı temsil ve kimlik, cinsiyetçilik, siyasal ve ekonomik eşitlik ve cinsellik gibi konuları ele almalarına olanak veren yeni olanaklar ve mekânlar açtı.

Sanatçılar birçok kaygıyı paylaşmalarına rağmen, feminist sanatın egemen bir üslubu yoktur; birçoğu, erkek teamüllerine daha az bağlı olan ve yeni bakış açıları sunan video, performans ve enstalasyon gibi yeni araçlarla çalışmayı; grup sergileri düzenlemeyi ve daha fazla işbirliğiyle çalışmayı tercih ediyor.

Masada bir yer

Judy Chicago'nun *Ziyafet*'i, Batı uygarlığında kadınların yerini kutlayan bir feminist sanat ikonudur. Büyük bir üçgen masayı ön plana çıkarır – üçgen, eşitliğin simgesidir. 39 kişilik yer ayarlanmış ve her birinde bireysel olarak modellenmiş seramik bir tabak ve işlemeli örtü vardır. Üçgenin her bir kenarındaki 13 yer, mitolojiden ya da tarihten önemli bir kadın figürü temsil

Ayrıca bakınız: Willendorf Kadını 20–21 ▪ Cecillia Gonzaga madalyonu 120–21 ▪ *Urbino Venüsü* 146–51 ▪ *Levi'nin Evinde Şölen* 165 ▪ *Odalık* 236–37 ▪ *Maman* 334–35 ▪ *Dağlar ve Deniz* 340



Judy Chicago

Judy Chicago, bir erkek egemenliğinden kurtuluş kutlamasında esas adını reddedip, 1939'da doğduğu kentin adını aldı. Ömrünün büyük bölümünü California'da yaşayarak ve çalışarak geçirdi. 1969'da Fresno'da, California Eyalet Üniversitesinde ilk feminist sanat eğitim programını hazırladı ve 1971'de California Sanat Enstitüsü'nde Miriam Shapiro ile birlikte Feminist Sanat Programını kurdu. 1978'de Chicago, çalışmalarını destekleyen, sanatın önemini ve kadınların başarılarını vurgulamak için nasıl kullanılabileceği konusunda kamuoyunu bilgilendiren, kâr gütmeyen bir örgüt olan Through the Flower'ı (Çiçeklerle) kurdu.

Önemli eserleri

1980–85 *Doğum Projesi*
1987–93 *Holokaust Projesi: Karanlıktan Aydınlığa*

> *Ziyafet* için kesin amacım, kadınların zengin mirası ve Batı uygarlığına önemli katkıları konusunda gelecek kuşakları eğitmekti.
> **Judy Chicago**

eder ve masa düzeni, Leonardo da Vinci'nin İsa ile 12 (erkek) havarisini gösteren *Son Akşam Yemeği*'ne açık bir göndermedir. Chicago, geleneksel olarak yemeği hazırlayıp kaybolmaları beklenenlerin bakış açısından bir ziyafeti tasvir etme düşüncesiyle eğlendiğini ilan etti.

Tarihi yeniden ziyaret etmek

Masa, 999 kadının adının yazılı olduğu porselen bir zemin üzerindedir. Eser genel kronolojik bir sıra izler: Masanın ilk "kanadında" en eski tanrıçalara, erken Musevilikten, Yunanistan ve Roma'dan figürlere ayrılan yerler vardır. İkinci kanat Hıristiyanlıktan Reformasyon'a kadar gider; üçüncüsü Amerikan Devrimi'ni, kadınların oy hakkı hareketini ve kadınların yaratıcı ifadesinin ortaya çıkışını ele alır ve Emily Dickinson ve Virginia Woolf gibi yazarlar ile eser tamamlandığında yaşayan tek "konuk" olan sanatçı Georgia O'Keeffe'ye ayrılan yerleri içerir. O'Keeffe'nin çiçek resimleri, Chicago'nun tarih içinde ilerledikçe süslemesi ve biçimi değişen tabaklarının açıkça vajinal imgesiyle rezonansa girer.

Eser feminist sanatın üç merkezi kaygısını kucaklar: tarihin feminist bir bakış açısıyla yeniden incelenmesi; zanaatın (çoğu kez kadınların özel alanı) "yüksek" sanattan (çoğu kez erkeklerin özel alanı) aşağı olduğunu öne süren geleneksel görüşün tersine çevrilmesi; yüzlerce kişi –ağırlıklı olarak kadın– projeye dahil olduğu için, kolektif bir çalışma yöntemi.

Çığır açan bu eser (şimdi New York'ta Booklyn Müzesinde Elizabeth A. Sacker Feminist Sanat Merkezinde sergilenmektedir), gezici sergiler sırasında altı ülkede bir milyondan fazla kişi tarafından görüldü. Feminist sanatın temel eseri olarak, sanat tarihinin ve bizzat tarihin öğretilme ve öğrenilme şeklini bile etkiledi. ▪



***Ziyafet*'te 400'den fazla kişi çalıştı** – araştırma, masa örtülerini işleme ve seramikleri süslemede. Resimde görülen yer, 19. yüzyılda köleliğe karşı çıkan ve kadın hakları savunucusu Afrika kökenli Amerikalı Sojourner Truth'a ayrılmış.

ONU TASVİR ETMEKTEN HİÇ BIKMAYACAĞIM

MAMAN (1999), LOUISE BOURGEOIS



KISACA

YAKLAŞIM
Sanatta annelik

ÖNCE
MÖ 3. yüzyıl Roma'da Priscilla'nın katakompunda bulunan *Dizlerinin Üstünde İsa'yla Birlikte Meryem*, Hıristiyan sanatına egemen olacak bir konunun herhalde en eski versiyonudur.

1789 Élisabeth Vigée-Le Brun, kızı Lucie ile birlikte kendi otoportresini yapar – narin bir karşılıklı sevgi çağrışımı.

1973-79 Amerikalı sanatçı Mary Kelly, bebek oğlunun bütün gelişim evrelerini gösteren *Doğum Sonrası Belge*'yi üretir.

SONRA
2011 İngiliz sanatçı Jenny Saville, Leonardo da Vinci'nin ünlü bir taslak çizimine dayanan *Anne ve Çocuklar* resmini yapar – kendisini gebe ve iki çocuklu gösterir.

Ayrıca bakınız: Willendorf Kadını 20–21 ▪ *Meryem ve Çocuk İsa Azize Ana ile Birlikte* için Taslaklar 124–27 ▪ Tanrıça Coatlicue 132–33 ▪ *Çocuğun Banyosu* 281

Louise Bourgeois



1911'de Paris'te doğan Louise Bourgeois, sanata yönelip Fernand Léger'la çalışmaya başlamadan önce Sorbonne'da matematik okudu. 1938'de sanat tarihçisi Robert Goldwater'la evlendikten sonra New York'a taşındı ve heykele odaklandı. İlk eserleri ağaç, tunç ve mermerdi; ama daha sonra kauçuk ve kumaş gibi geleneksel olmayan malzemeler kullandı. 70'inde sanatsal üne kavuşan Bourgeois, 2010'da New York'ta 99 yaşında öldü.

Önemli eserleri

1947-49 *Köre Yol Gösteren Kör*
1950 *Uyuyan Figür*
1974 *Babanın Yıkımı*
1993 *Histeri Kemeri*

Anne ve çocuk teması Batı sanatında merkezi bir motiftir; yüzyıllarca Bakire Meryem, bütün kadınların özenmesi gereken koruyucu anne ideali olarak sunuldu. Bununla birlikte, post-psikanalitik çağımızda annelik görüşü, özellikle kadın sanatçıların eserlerinde daha muğlak ve karmaşık hale geldi.

Louise Bourgeois, 21 yaşındayken ölen annesine saygısını sunacak eseri yaratmak için çocukluk travmasının acılı anılarından yararlandı. Babası, kendisinin hissettiği kederle alay edince, ırmağa atlayarak intihar etmeye kalkıştı; ama annesinin trajik kaybı, Bourgeois'yı sanata teşvik eden katalizör oldu.

Maman sekiz yüksek bacakla desteklenen büyük bir çelik örümcektir; izleyici heykelin etrafında ve altında dolaşıp, üzerinde asılı kocaman gövdeye bakabilir. Gövdenin altına sarkan bir yumurta kesesinde 17 beyaz ve gri mermer yumurta vardır. Bourgeois'nın annesi tekstil işinde çalışıyor, duvar halılarını onarıyordu ve sanatçı, annesinin dokuması ile ağını ören örümcek arasında bir paralellik görüyordu; birçok kişi örümcekten tiksinirken, Bourgeois örümcekleri insanlığı hastalıklardan kurtaran yararlı, dost bir yaratık olarak görüyordu.

Korku tepkisi

Kocaman örümceği görenler, korunma duygusundan aşırı kaygıya kadar uzanan karışık tepkiler bildirir. Bakanın yanında cüce kaldığı eserin ölçeği –yüksekliği 9 metre, çapı 10 metre– izleyeni, aynı zamanda hem yumurtalarını koruyan hem cılız yumurtaların üzerinde dengede durduğu için kırılgan olan güçlü bir anneye bakan bebek gibi hissettirebilir.

Bourgeois, sanat yapmasının temel nedeninin korkusunun üstesinden gelmek olduğunu açıkladı – bu durumda olasılıkla annesinin ölümüyle birlikte terk edilme korkusu ve kendi çocukları için hissetmiş olabileceği korku. Nihayetinde *Maman*'nın birçok anne figürüne işaret ettiği görülebilir: sanatçı, annesi ve mitolojik ya da arketip bir anne.

2000'de Londra'da Tate Modern Galerisine yerleştirildiğinde, heykel üç çelik kuleye yukarıdan bakıyordu; kulelerin adları şöyleydi: sevgi ve sadakati ima eden *Yapıyorum*; bir çözülmeyi gösteren *Çözüyorum*; onarmayı ve barışmayı gösteren *Yeniden Yapıyorum*. Her üç kuleye Bourgeois, her biri anne-çocuk ilişkisi üzerine bir tefekkür olan küçük heykeller içeren bir cam fanus yerleştirdi: *Yapıyorum*'da bir anne ile çocuk kucaklaşır ("iyi" anne); *Çözüyorum*'da kaçık bir anne ve ağlayan bir bebek vardır ("kötü" anne); *Yeniden Yapıyorum*'da göbek bağıyla yüzen bebeğine bağlı bir anne vardır. ■

DEĞİŞİM YARATICI DÜRTÜDÜR

SAAT (2010), CHRISTIAN MARCLAY



KISACA

YAKLAŞIM
Video sanatı

ÖNCE
1960'lar Sanatçılar uygun fiyatla video teknolojisine ilk kez ulaşır.

1963 Andy Warhol, beş saatten fazla uyuyan arkadaşı John Giorno'nun filmi *Uyku*'yu üretir.

1968 Video sanatın erken öncülerinden Amerikalı sanatçı Bruce Nauman, stüdyosunda çalışırken kendini filme almaya başlar.

1993 Douglas Gordon, Alfred Hitchcock'un *Psycho*'sunun bir uyarlaması olan *24 Saat Psycho*'yu üretir; Gordon 1960'ın klasik filmini 24 saat sürecek şekilde yavaşlatır.

2003 Ben Rubin ve Mark Hansen'in *Dinleme İstasyonu*, internette gerçek zamanlı sohbet odalarından konuşulanlardan parçalar çeker.

Ayrıca bakınız: *Belleğin Israrı* 310–15 ▪ *Bir ve Üç Sandalye* 328 ▪ *Ben Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni Seviyor* 330–31

Çağdaş sanatçılar hareketli görüntü kullanan ve merkezi tema olarak süreye yer veren eserler üretmek için film, video, audio ve dijital teknolojiler benimsedi. Zamana dayalı sanat, enstalasyon ve performans sanatı dahil, çok çeşitli biçimler alır. Bazı eserler, değişik bir araç yelpazesini birbirine karıştırır, hatta izleyicinin sanat deneyimini içerebilir.

Bu tür sanat eserlerinin ilk gelişimi, 1960'larda uygun fiyatla video donanımının bulunabilir olmasıyla yakından ilişkiliydi. Bu teknolojinin doğası, onu gerçek dünyayı kaydetmeye çok uygun yapmaktaydı ve sanatın bu türü, her gün etrafımızı saran hareketli görüntü dilini kullanarak fiziksel gerçeklikle yakın bir ilişkiyi yansıtır. Video sanatı oyuncuları ve konuşmayı gerektirebilir ama sinemadan farklı olarak, bir anlatıyı ya da örgüyü gerektirmesi zorunlu değildir. Erken video sanatı kumlu siyah-beyaz kayıtlara yer verdiği halde, daha yakın zamanın örnekleri çoğu kez renklidir, birçok ekranda gösterilen büyük ölçekli enstalasyonlardır. Eserlerin uzunluğu dakikalardan saatlere kadar değişebilir.

Hareketli kolaj

Her video sanat mecburen zamana dayanır; ama Christian Marclay'ın 24 saatlik *Saat*'i, bizzat zaman kavramıyla ilgilenir. Bir film ve televizyon klipleri montajıdır ve aynı zamanda çalışan bir kronometredir: Günün her dakikası, bir kol ya da duvar saatine işaret eden bir "bulunmuş" görüntüde gösterilir. Eserin gösterimi yerel saatle eşzamanlıdır; bu yüzden izleyici *Saat*'e bakarak saatin kaç olduğunu söyleyebilir.

Marclay ihtiyaç duyulan her özel görüntüyü aramak için bir araştırma ekibi çalıştırdı ve görüntüleri, kurgulaması ve montajlayıp sinema tarihinin bir yüzyılını yansıtan bitmiş esere dönüştürmesi üç yılını aldı. Eser filmde olay örgüsünün ve zamanın nasıl temsil edildiğine dokunur ve araba kazalarından, hastane koğuşlarından ve silahlı çatışmalardan, çok güzel mizahi anları da içeren gündelik yaşamdan olağan sahnelere kadar her şeye yer verir.

Yaşamın rutinleri

Saat bir kolaj olmasına rağmen, günlük ritme paralel bir gelişme duygusu vardır: Karakterler geceleri içer ya da sıkı fıkıdır; sabahın ilk saatlerinde uyuyorlar ya da rüya görüyorlar; beklenen zamanda kalkıp kahvaltı yaparlar; öğle vakti *High Noon* filminden bir kliple birlikte olaylar kreşendoya varır. Karakterler trenlere koşar ya da trenleri kaçırır, yemek yer, akşamın uygun saatlerinde konsere gider; gece yarısı *V for Vendett*a filminden bir klip, Londra'nın ünlü saat kulesi Big Ben'in patladığını gösterir.

Saat 2010'da Londra'da White Cube Gallery'de gösterildiğinde eleştirel alkış altı. 2011'de Venedik Bienali'nde Altın Aslan Ödülünü alınca, Christian Marclay, esere 15 dakikasını vererek ödüllendirdiği için jüriye teşekkür etti. ■

Christian Marclay



Christian Marclay 1955'te California'da doğdu. ABD'de ve İsviçre'de sanat eğitimi aldı. Meslek yaşamını faklı araçlarla sürdürmektedir – enstalasyon sanatı, performans, heykel, deneysel müzik. 1970'lerde vinil plak kolajları yaptı ve icra etti ve ondan sonra eserlerinin çoğu, sesi müziğin görsel yanlarıyla, kayıtla ve performansla kaynaştırdı. Şimdi İngiltere'de, Londra'da yaşıyor.

Önemli eserleri

1980-81 *Geri Kazanılmış Plaklar*
2000 *Gitar Sürükleme*
2002 *Video Kuartet*
2007 *Çapraz Ateş*

PORTFÖY

SON YEMEK
(1909), EMİL NOLDE

Nolde (1867-1956) kısa bir süre Die Brücke'nin üyesi olmasına rağmen, bağımsız bir yol izledi. Çeşitli ürünler verdi; dışavurumcu kara ve deniz manzarası resimleri, baskı-resimler, heykeller ve suluboya çiçek resimleri yaptı. Ama en kişisel eserleri, grotesk çarpıtma ve canlı renklerle yoğun duyguya ulaşan dinsel resimleridir. *Son Yemek*, özelliklerini ve ifadelerini aydınlatan tanımsız bir ışık kaynağının etrafında toplanan İsa ve on iki havarisini tasvir etmek için kan-kırmızı, mavi, sarı ve beyaz kullanır. Resim 1930'larda Naziler tarafından lanetlendi ve sanatçı istememesine rağmen, Nazilerin 1937'deki "Yoz Sanat" sergisinde yer aldı.

Jacob Epstein

Jacob Epstein 1880'de New York'ta doğdu ama 1905'te İngiltere'ye taşındı. Meslek yaşamının neredeyse tamamı benimsediği ülkede geçti ve orada kendi zamanının önde gelen avangard heykeltıraşı oldu. Epstein eleştirmenlerin ve kamuoyunun tacizine tahammül etti – bazı eserleri ifadeli çarpıtmalarından ve sözde edepsizliğinden ötürü kınandı. Ama daha geleneksel portre büstlerinin her zaman hayranları oldu; modelleri arasında ünlü çağdaşları da vardı. Büstlerin alçı modelleri hazırlanır ve tunç dökümü yapılırdı; ama aynı zamanda süper bir taş yontucuydu. Tartışmalı imajına rağmen Epstein, "Hyde Park mezalimi" olarak yerilen *Rima* (1925) da dahil, birkaç kamusal sipariş aldı. 1959'da öldü.

Önemli eserleri

1913-15 *Kaya Matkabı*
1940-41 *Yakup ve Melek*
1956-58 *St. Michael ve Şeytan*

OSCAR WILDE'IN MEZARI
(1912), JACOB EPSTEIN

Çok az sanatçı, Epstein kadar kamusal anlaşmazlığa neden olmuştur ve Oscar Wilde'ın Mezarı da bundan muaf değildi. Eski Asur kanatlı boğa frizini hatırlatan kambur bir pozda havada süzülen çıplak bir melek figürü, ünlü oyun yazarını anıtsallaştırır. Heykelin bariz cinsel organları genel ahlaka aykırı sayıldı ve mezarın üstü iki yıl örtüldükten sonra, 1914'te örtüsü kaldırıldı.

BANKS ÇAMI
(1917), TOM THOMSON

Kanada resimlerinin en ünlüsü *Banks Çamı*, fiilen ülkenin bir simgesi oldu. Cesur örüntüsü ve güçlü ışık ve renk karşıtlıkları, Thomson'ın (1877-1917) taslaklarını çizdiği ve bir süre rehber olarak çalıştığı Ontario'da Algonquin Park'ın engebeli yaban manzarasını akla getirmek için uygun bir ifade tarzı yaratır. Thomson resmi tamamladıktan birkaç ay sonra parktaki bir gölde esrarengiz bir biçimde boğuldu; ama Kanada sanatında ilk anlamlı ulusal hareket olan Yediler Grubu'na (1920'den 1931'e kadar sergiler düzenledi) esin kaynağı oldu.

KIRMIZI BALON
(1922), PAUL KLEE

Sanatın büyük özgür ruhlarından biri olan Paul Klee yöntemlerinde gelenek-dışıydı ve yaratıcı yaklaşımında da neşeli bir biçimde özgürdü. Sanat yaşamına asit yedirme oymabaskıcı olarak başlamasına rağmen, ince bir renk anlayışı geliştirdi ve birçok eserinde, soyutlama ile temsil arasında hassas bir denge yarattı. Bu eseri ilk bakışta tamamen soyut görünebilir –bir grup neşeli geometrik şekil– ama aslında, garip bir biçimde çatıların oluşturduğu bir manzaranın üstünde süzülen bir balonu akla getirir. Klee mükemmel bir kemancıydı ve rengin, müziğe benzer bir biçimde insanı büyüleyebileceğini düşünüyordu. Eserleri taklidi özendirmeyecek kadar kişiseldi ama düşünceleri etkili oldu.

PETROGRAD SAVUNMASI
(1927), ALEXANDER DEINEKA

Stalin'in Sovyetler Birliği'nde sanat kontrol edilirdi; sanatçılardan, yazarlardan, hatta bestecilerden devleti yüceltmeleri beklenirdi. Görsel sanatlarda bu, bazı sanatçılar sınırların üstüne çıkacak kadar yetenekli olmasına rağmen, geleneksel akademik üslupla basmakalıp imgelerle sonuçlandı. Dönemin en büyük ressamı, eserleri dinç ve duyguyla dolu olan

Paul Klee

Paul Klee 1879'da İsviçre'de doğdu ve ömrü boyunca bir Alman vatandaşı olmasına rağmen, zamanının çoğunu İsviçre'de geçirdi. Almanya'da Münih de dahil birçok yerde çalıştı ve 1921'den 1931'e kadar, 20. yüzyılın en önemli sanat okulu Bauhaus'un (hem Weimar'da hem de Dessau'da) sevilen bir öğretmeni oldu. 1933'te Naziler onu Düsseldorf Akademisindeki görevinden uzaklaştırdı ve o da İsviçre'de Bern'e taşındı. Son yıllarında Klee güçten düşürücü bir deri hastalığına yakalandı; ama 1940'ta ölene kadar eserleri taklit edilemez nüktedanlığını ve fantezisini sergiledi.

Önemli eserleri

1922 *Şakıyan Makine*
1925 *Balık Büyüsü*
1940 *Ölüm ve Ateş*

Alexander Deineka'ydı (1899-1969). *Petrograd Savunması*, 1918-21 Rus İç Savaşı'nda bir olayı temsil eder, savaşın kasvetli kahramanlığının yanı sıra ritmini ve disiplinini de yakalar.

KIRMIZI, MAVİ VE SARI KOMPOZİSYON II
(1930), PIET MONDRIAN

Hollandalı ressam Piet Mondrian (1872-1944) soyut sanatın gelişiminde kilit bir figürdü. Temsil öğelerini giderek ortadan kaldırıp saf geometrik bir üsluba ulaştı ve sonunda kendisini düz çizgilerle, dik açılarla ve temel renkler ile siyah ve beyazla sınırladı. *Kırmızı, Mavi ve Sarı Kompozisyon II*, bu tür basit araçlarla ulaşabildiği gergin, ince dengeyi gösterir. Sanatı, diğer sanatçıların yanı sıra ticari tasarımı da büyük ölçüde etkiledi. Eserleri sert olmasına rağmen, gündelik görüntünün ötesindeki daha büyük, evrensel bir hakikati temsil ettiklerini söylüyordu.

AMERİKAN GOTİK
(1930), GRANT WOOD

Bu resim şimdi çok sevilen bir görüntü olmasına rağmen, başlangıçta epeyce tartışıldı; bazıları, basit bir çiftçi karı kocanın acımasız karikatürü olarak değerlendirdi. Aslında, sivri Gotik pencereli bir çiftlik evinin önünde gösterilen modeller, sanatçının kız kardeşi ile dişçisiydi. Wood (1891-1942), sanatçıların Avrupa'dan avangard düşünceleri reddedip, kendi ülkesinin, özellikle Midwest'in küçük kasaba yaşamını tasvir ettiği sanatsal bölgeciliğin –Amerikan resminde 1930'larda gelişen yurtsever bir hareket– önde gelen figürlerinden biriydi.

YAŞASIN, TEREYAĞI BİTTİ!
(1935), JOHN HEARTFIELD

Berlin Dada hareketinin önde gelen figürü Alman sanatçı Heartfield (1891-1968), 1916'da ülkesinin milliyetçiliğini protesto etmek için Helmut Herzfeld olan adını değiştirdi. Bu resimde bir aile metal aletleri yerken gösterilir; Nazilerin "Demir bir ülkeyi güçlü yapar; tereyağı ve içyağı ise yalnızca insanları şişmanlatır" öğretisini saçma bir yalınlıkla ifade eder. Heartfield bu tür eserlerinden ve yergili fotomontajlarından ötürü Nazilerce taciz edildi. 1938'de Londra'ya taşındı ama savaştan sonra Almanya'ya geri döndü.

TOTES MEER (ÖLÜ DENİZ)
(1940–1941), PAUL NASH

Birinci ve İkinci Dünya Savaşı sırasında Britanya hükümeti, belge ve propaganda amaçlı görüntü üreten sanatçılara mali destek sağladı. Oldukça saygın birçok ressam her iki savaşta resmi savaş sanatçısı olarak çalıştı; bunlardan biri de Paul Nash'dı (1889-1946). Birinci Dünya Savaşı'nda Fransa'da savaş alanı manzaralarının perişan döküntülerini unutulmaz bir biçimde tasvir etti. İkinci Dünya Savaşı'nda en güzel başarısı, Oxfordshire'da savaş uçağı hurdalığının bu ürkütücü sahnesidir; düşürülen savaş uçaklarının kanatları, inip çıkan dalgaları andırır.

GECE KUŞLARI
(1942), EDWARD HOPPER

Grant Wood'un yaptığı bölgecilik, Amerikan Sahne Resimciliği olarak bilinen daha geniş bir hareketin parçasıydı ve hareketin en büyük savunucusu da Edward Hopper'dı (1882-1967). Motel, benzin istasyonu ve kafeterya gibi, etrafında gördüğü banal, gündelik yaşamdan alınan konularla farklı, melankolik bir görsel dünya yarattı. Resimleri, tipik olarak, en ünlü eseri *Gece Kuşları*'nda olduğu gibi, "büyük kentin yalnızlığı" dediği şeyi hatırlatır. *Gece Kuşları*, gecenin geç bir saatinde karanlık bir köşe başında, büyük bir camekândan hiper-gerçekçi bir üslupla tasvir edilen dört kişinin (başlığın gece kuşları) katıldığı bir akşam yemeğini gösterir.

NED KELLY DİZİSİ
(1946–1947), SIDNEY NOLAN

Avustralya'nın en ünlü ressamı Nolan (1917-92) çoğu kez dizi çalıştı ve birçok kez gözde bir konuya döndü: 19. yüzyılın eşkıyası ve halk kahramanı Ned Kelly. Kelly üzerine ilk dizisi (1946-47) 27 resimden oluşur. Kelly'nin öyküsünün –filmlere, şarkılara ve romanlara da konu olan– seyrini izlemesine rağmen, dizi geleneksel bir anlatı oluşturmaz. Kelly'nin yaşamından olayları, sevgi ve haksızlık gibi temalar üzerine düşünmenin temeli olarak ele alır. Nolan'ın sözleriyle ana bileşenler "Kelly'nin kendi sözleri, [ressam Henri] Rousseau ve gün ışığı"dır – Avustralya tarihinin ve manzarasının Avrupa düşünceleriyle bir sentezi. Nolan'ın uluslararası bir kariyeri oldu ve çeşitli eserler yarattı ama esas olarak, ülkesinin manzaralarından ve tarihinden esinlenen eserlerle ilişkilendirilir.

DAĞLAR VE DENİZ
(1952), HELEN FRANKENTHALER

20. yüzyıl Amerikan sanatının önemli bir eseri olan *Dağlar ve Deniz*, Frankenthaler'in yenilikçi tekniğini, boyanın yüzeyle bütünleşmesi için tuvalin üzerine çok ince boya dökme tekniğini kullandığı ilk büyük resimdi. Bu teknik, hassas renk örtüleri yaratmasına olanak verdi – soyut dışavurumcu resimlerin çoğunu karakterize eden yoğun macunlu yüzeylerle keskin bir karşıtlık. Bundan hemen etkilenen sanatçılar arasında, *Dağlar ve Deniz*'i 1953'te Frankenthaler'in atölyesinde gören Morrus Louis ve Kenneth Noland da vardı.

BÜYÜK KIRMIZI
(1959), ALEXANDER CALDER

Amerikalı heykeltıraş Calder (1898-1976) "mobil" olarak bilinen hareketli soyut heykel tipinin mucidi olarak ünlüdür. Mobil heykelleri, genellikle tele asılı hafif metalden düz şekillerdir ve hava akımıyla hareket ederler. Calder ilk küçük örnekleri 1930'ların başında yaptı ama daha sonra, 3 metreyi bulan *Büyük Kırmızı* gibi büyük ölçekli eserler için fabrikatörlerle çalıştı. 1950'lerde kinetik sanat, ayrı bir tür olarak kabul edilmeye başlandı ve Calder, başlıca öncülerinden ve önde gelen savunucusu kabul edilir.

Barbara Hepworth

1903'te İngiltere'de, Wakefield'de doğan Barbara Hepworth Leeds'te ve Londra'da Kraliyet Sanat Kolejinde sanat okudu. Okul arkadaşlarından biri de, ömür boyu dost olduğu heykeltıraş ve sanatçı Henry Moore'du (Yorkshire'lı). 1931'de ressam Ben Nicholson'la tanıştı ve 1938'de onunla evlendi (1951'de boşandılar). Moore'la birlikte, Britanya'da avangard sanatın merkezinde yer aldılar. 1939'da savaşın yaklaşmasıyla birlikte Hepworth ve Nicholson Londra'daki evlerinden Cornwall'a taşındılar ve orada, bir soyut sanatçılar kolonisinin çekirdeğini oluşturdular. Hepworth, 1975'te atölyesinde çıkan bir yangında trajik bir biçimde ölene kadar, yaşamının geri kalan kısmını orada geçirdi.

Önemli eserleri

1927 *Güvercinler*
1946 *Pelagos*
1955 *Eğri Form (Delphi)*

TEK FORM
(1963), BARBARA HEPWORTH

Meslek yaşamının başında Hepworth ağırlıklı olarak bir taş ve ağaç yontucu olmuştu; ama 1956'da tunç döküme başladı. Tunç daha büyük ölçekli çalışmasına ve çoklu döküm üreterek sanatına artan talebi karşılamasına olanak vermekteydi. *Tek Form* –en büyük eseri, 6,4 metre yüksekliğinde– gizemli bir uçak kazasında ölen BM genel sekreteri İsveçli diplomat Dag Hammarskjöld'ün bir anıtıdır. Ortası delikli, düz, düzensiz, dik tunç bir formdur. Tamamen soyut olmasına rağmen, eserin bir "evren görüşü"nü cisimleştirdiği söylendi.

KÜBİ XIX
(1964), DAVID SMITH

20. yüzyılın en önemli ve yaratıcı Amerikalı heykeltıraşı kabul edilen Smith (1906-65), büyük soyut dışavurumcu ressamların çağdaşıydı. Kaynak demir ve hurda metal kullanmanın öncüsüydü ve perdahlı çeliğin bir heykel malzemesi olarak kabul ettirilmesinde etkili oldu. 28 eserlik bir dizinin parçası olan *Kübi XIX*'da geometrik formlar –dörtgenler, küpler ve diskler– heykelin istikrarlı bir çekirdeğe dayanması gerektiğini öne süren geleneksel düşünceden ayrılan dinamik bir denge yaratacak şeklide düzenlenir.

MERDİVENDEN İNEN KADIN
(1965), GERHARD RICHTER

Kendi zamanının en çok hayranlık duyulan ressamlarından biri olan

Gerhard Richter

Gerhard Richter 1932'de, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Doğu Almanya'nın bir parçası olan Dresden'de doğdu ve Dresden Sanat Akademisinde okudu. 1961'de (Berlin Duvarı yapılmadan önce) Batı Almanya'ya kaçtı. Sanatçı başlangıçta Düsseldorf'ta yaşadı; ama 1984'te Köln'e yerleşti ve hâlâ orada yaşıyor. 1960'lar boyunca ünü sürekli arttı ve 1972'de Venedik Bienalinde Batı Almanya'yı temsil etti. Birçok nişan kazandı ve eserleri, dünyanın önde gelen birçok modern sanat müzesinde sergilendi. Resim dışında, diğer araçlarla da çalıştı; Köln Katedrali için 20 metre yüksekliğinde soyut bir pencere tasarladı (2007'de açılışı yapıldı).

Önemli eserleri

1973 *1024 Renk*
1988 *St. John*
1998 *Deniz Manzarası*

Richter, hem soyut hem figüratif üsluplarda eşit başarıya ulaştı; özellikle, resim ile fotoğraf kaynakları arasındaki ilişkiye işaret etmek için kullandığı foto-gerçekçilikten yararlanmakla ilişkilendirilir. *Merdivenden İnen Kadın*, gece kıyafeti içinde zarif bir kadına odaklanır. Belgesele benzeyen eser, bütün ayrıntıları bulanıklaştırmakla bulanık şipşak resim çekmeyi taklit eder –burada teknik, fotoğrafçılıkta, sanatta ve medyada kadın ve güzellik temsilini ve kimlik konusunu öne çıkarır.

DAHA BÜYÜK BİR ŞAPIRTI
(1967), DAVID HOCKNEY

Kendi kuşağının en çok alkışlanan Britanyalı ressamı Hockney (1937-) meslek yaşamını Britanya ile 1963'te ilk kez ziyaret ettiği ve rahat yaşamına meftun olduğu Los Angeles arasında bölüştürdü. Yüzme havuzu gözde temalarından biri haline geldi ve bu konunun en ünlü resmi de budur: Görülmeyen bir yüzücü suya daldıktan sonra havaya sıçrayan suyu gösterir. Hockney ABD'de akrilik boyayla resim yapmaya başlamıştı ve akrilik boyanın koyu, düz renklerini idilik California'nın temiz, güneşli formlarını yakalamaya daha uygun buldu.

SÜREKLİ ÇİT
(1976), CHRISTO JAVACHEFF

Bulgaristan doğumlu ama 1973'ten itibaren ABD vatandaşı olan Christo Javacheff (1935-) nesneleri beze, plastiğe ya da başka malzemelere sardığı ve paketleme (*empaquetage*) denilen sanat tipiyle ünlendi. 1960 civarında küçük nesnelerle başladı ve Paris'te Pont Neuf (1985) ve Berlin'de Reichstag gibi büyük kamusal binalara geçti. *Sürekli Çit* –karısı Jeanne-Claude Denat ile birlikte– Kuzey California'da 40 kilometre giden, 5,5 metre yüksekliğinde beyaz bir bez perdeydi. İki haftalık enstalasyon gökyüzünden, okyanustan ve tepelerden yararlandı, özgürlük ve kısıtlama konuların gündeme getirmek için tasarlandı.

İNSANLIK UYKUDA
(1982), JULIAN SCHNABEL

Amerikalı Julian Schnabel (1951-) özellikle ABD, Almanya ve İtalya'da 1980'lerin kilit sanat hareketlerinden biri olan yeni-dışavurumculuğun herhalde en ünlü savunucusudur. Yeni-dışavurumcu resimler tipik olarak büyük ve iddialıdır; malzeme çok kaba kullanılır, konular kasvetli ve muğlaktır. *İnsanlık Uykuda*'nın üstünü kaplayan kırık çanak-çömlekte olduğu gibi, bazen nesneler kalın boyaya gömülüdür. Bu resim, biri özelliksiz iki kafanın üzerinde durduğu bir salın üzerinde süzülen kılıçlı bir baş-meleği gösterir. Sanatçıya göre eser "mantığın ötesi"ndedir ve başlığının birebir resmi değildir.

SÜRÜDEN UZAKTA
(1994), DAMIEN HIRST

1990'ların başında ortaya çıkan "Genç Britanyalı Sanatçılar"ın en ünlüsü olan Hirst (1965-) insan varoluşunun temel yanlarıyla ilgilenir ve yaşamın kırılganlığına ve ölümün kesinliğine özel ilgi göstermiştir. *Sürüden Uzakta*, içine ölü bir kuzu konulan saydam formaldehit dolu cam bir tanktan ibarettir. Hirst meslek yaşamı boyunca hem olumlu hem olumsuz eleştiri aldı.

SÖZLÜK

Akademik sanat Klasik sanat, figür çizimi ve anatomi konusunda eğitim vermeyi amaçlayan Avrupa akademilerinde yetişmiş sanatçıların ürettiği sanat. Muhafazakâr ve yeniliğe dirençlidir.

Arazi sanatı Bizzat manzaradan ya da manzara içinde oluşturulan sanat.

Avangard Özellikle erken 20. yüzyılda, yenilikçi ya da kendi zamanlarının ilerisinde oldukları düşünülen sanatçılar (ya da eserleri) için kullanılan bir terim.

Barok Avrupa sanatınca ve mimarisinde 17. yüzyılda gelişen bir hareket. Barok resmi ve heykeli, dinamik hareket, duygusal yoğunluk ve teatral efektler karakterize eder.

Bizans sanatı 5. yüzyıldan 1493'e kadar Doğu Roma İmparatorluğunun sanatı. Sertliği, hiyerarşik figür düzenlemeleri ve düz uzayı, Giotto'ya ve Rönesans'a kadar İtalya'da etkili kaldı.

Büyük Tarz Esas olarak İngiltere'de, idealleştirilmiş, klasik resim yaklaşımına işaret ederken kullanılan bir terim.

Contrapposto Bir figürün omuzlarını kalçadan yana çevirerek durduğu, hareket izlenimi veren heykel pozunu tarif etmek için kullanılan bir terim. Kaynağı klasik Yunan sanatı olan bu üslup, Gotik ve Rönesans sanatçılarınca benimsendi.

Dada Erken 20. yüzyılın bu Avrupa hareketinin kurucularının bilinçli olarak seçtiği anlamsız ad. Gelenekle alay etti ve ayırt edici özelliği, geleneksel değerlere karşı anarşik bir başkaldırı ruhuydu.

Der Blaue Reiter Münich'te üslenen, 1911'den 1914'e kadar aktif olan dışavurumcu sanatçılar birliği. "Mavi Atlı" anlamına gelir.

Die Brücke 1905'te Dresden'de oluşan dışavurumcu Alman sanatçılar grubu; eserlerini, renkleri güçlü ve formları köşeli kompozisyonlar karakterize eder. Adları "Köprü" anlamına gelir.

Dışavurumculuk Erken 20. yüzyılda Almanya'da gelişen bir hareket. Sanatçılar çarpıtmayı ve abartmayı kullanarak öznel bir duygu dünyasını dışa vurmaya çalıştı.

Enstalasyon sanatı Özel bir yer ya da zaman için tasarlanan, çoğu kez karma araçlarla yapılan sanat eserleri ya da montajlar.

Estetizm Geç 19. yüzyılda, özellikle Britanya'da gelişen, "sanat için sanat" -sanatın açık bir toplumsal ya da ahlaki amacı olmaktan çok haz vermesi gerektiği– inancından beslenen bir hareket.

Feminist sanat 1960'ların ve 1970'lerin feminist teorilerine yanıt olarak üretilen, genellikle kadınlara yönelik kültürel tutumlara meydan okuyan sanat.

Fête galante Genellikle küçük ölçekli, figürleri dingin bir manzarada uygar dinlence halinde gösteren resim tipi. 18. yüzyılın başında Fransız ressam Antoine Watteau öncülük etti.

Fovizm 1905'ten 1907'ye kadar Paris'te gelişen, canlı dışavurumcu ve natüralist olmayan renk kullanımıyla belirgin bir erken 20. yüzyıl hareketi.

Fütürizm Erken 20. yüzyılın modern dünyayı, makineleri ve teknolojiyi öven İtalyan avangard sanat hareketi.

Gerçekçilik Gerçekçi, bazen fotografik üslupla resim. Ayrıca çağdaş kentsel ve kırsal yaşam sahnelerinin, idealleştirilmemiş, çoğu kez incelikten yoksun sunulduğu bir 19. yüzyıl sanat hareketi.

Gerçeküstücülük Resmi olarak 1924'te Paris'te şair André Breton'un kurduğu, 1920'lerin ve 1930'ların en etkili avangard hareketi. Önceli Dadayla ilişkili olan gerçeküstücülük daha az put kırıcıydı, bilinçdışının yaratıcı potansiyelini serbest bırakmaya çalışıyordu.

Gesamtkunstwerk "Bütünsel sanat eseri" anlamına gelen Almanca bir terim; ilk kez 19. yüzyılın başında opera eserlerini tarif etmek için kullanıldı ama daha sonra diğer sanat formlarının sentezi için de kullanıldı.

Gotik Geç ortaçağda Avrupa'da egemen olan sanat ve mimari için kullanılan bir terim. Mimarlığı sivri kemerler ve yüksek, aydınlık iç mekânlar karakterize eder. Resimler ve heykeller genellikle sallantılı bir zarafeti olan figürlere yer verir.

Ham sanat 20. yüzyılda Fransız sanatçı Jean Dubuffet'nin, kültürel güzel sanat geleneğinin dışında yaratılan sanatı tarif etmek için uydurduğu bir terim.

Hazır nesne 20. yüzyılda Fransız sanatçı Marcel Duchamp'ın kendisinin icat ettiği, olağan işlevsel bağlamından çıkarılıp bir sanat galerisine yerleştirilen gündelik bir nesneyle yapılan sanat tipine verdiği ad.

Hümanizm Ortaçağın sanatın merkezine dini yerleştirme pratiğinden uzaklaşan ve klasik düşünceden esinlenen dindışı kaygıları benimseyen bir felsefe. Rönesans sanatına, yazılarına ve bilimine şekil verdi.

İlkelcilik "İlkel" denilen sanattan – genellikle Afrika ve Pasifik Adaları sanatı olarak anlaşılan– esinlenen sanat üslubu.

Işık-gölge Bir resimde açık ve koyu efektleri tarif etmek için kullanılan bir terim.

İzlenimcilik 1980'lerde Fransa'da başlayan çok etkili bir resim hareketi. Sanatçılar, anın görsel izlenimini deği-

şen ışık ve renk efektleri bakımından tasvir etmekle ilgilendiler.

Kavramsal sanat Düşünceyi en fiziksel sanat eseri kadar önemli sayan geç 20. yüzyıl sanat hareketi.

Kinetik sanat Bir hareket öğesi içeren ya da hareket yanılsaması yaratan sanat.

Konstrüktivizm 1914 civarında Rusya'da ortaya çıkan, metal bileşen gibi, soyut formlar şeklinde düzenlenmiş sınai malzeme kullanımının karakterize ettiği bir hareket.

Kübizm Georges Braque ve Pablo Picasso'nun 1907'de yarattığı devrimci bir sanat üslubu. Bir resimde bir nesnenin çok sayıda görünümünü bir araya getirip, parçalanmış, soyutlaştırılmış bir görüntü üretmeyi gerektiriyordu.

Maniyerizm 16. yüzyılda İtalya'da Yüksek Rönesans'tan sonra gelişen bir üslup. Uygulayıcıları natüralizmden çok üsluba ve tekniğe değer verirdi.

Minimalizm 1960'larda gelişen ve form yalınlığı ile ifadeli içerik yoksunluğunun karakterize ettiği soyut sanat hareketi.

Modernizm Geç 19. yüzyılda doğan ve geçmişin üsluplarını reddedip, yenilikçiliği öven sanat ve edebiyat hareketi.

Natüralizm Sanatta insanların, nesnelerin ya da manzaraların minimal öznel yorumla temsil edilmesi. Ayrıca bu resim yapma tarzıyla ilişkili bir 19. yüzyıl hareketi.

Oluşum Çoğu kez kendiliğindenlik ve etkileşim öğeleriyle birlikte, bir performans ya da etkinlik biçimini alan avangard sanatsal ifade tipi.

Oryantalizm Sanat tarihinde, 19. yüzyılın akademik sanatçılarının Doğu kültürünü, özellikle Ortadoğu ve Kuzey Afrika kültürlerini tasvir etmelerine işaret eden bir terim.

Performans sanatı Görsel sanatın, dramın, dansın ve müziğin çeşitli yanlarını birleştiren bir sanat formu. 1960'larda popüler oldu.

Pop sanat 1950'lerin sonunda ve 1960'larda ABD'de ve İngiltere'de ortaya çıkan bir hareket. Popüler kültüre ve kitle iletişim araçlarına dayanmaktaydı; çizgi romanlardan, reklamlardan, ürünlerden, televizyondan ve sinemadan alınan görüntüler kullanılmaktaydı.

Rokoko Hafifliğin ve neşenin karakterize ettiği bir sanat ve mimarlık üslubu. 18. yüzyılda Barokun yerini aldı.

Romanesk 11. ve 12. yüzyıllarda Avrupa'nın çoğu yerinde egemen mimarlık ve sanat üslubu. Bu üslubun resimleri genellikle natüralist değildir, bazen dışavurumcu bir biçimde çarpıtılmış figürleri vardır.

Romantizm Bireysel deneyimi ve ifadeyi öven, çoğu kez esin için doğaya bakan geç 18. ve erken 19. yüzyıl hareketi.

Simgecilik Geç 19. ve erken 20. yüzyılda gelişen bir hareket. Bu harekete bağlı olanlar çoğu kez mistik düşüncelerden etkilenen öznel, şiirsel dünya temsillerini tercih ettiler.

Soyut dışavurumculuk 1940'ların ortasında New York'ta ortaya çıkan bir resim üslubu. Sanatçılar genellikle büyük tuvallerle çalıştı ve değişik derecelerde soyutlamayı güçlü ifadeli içeriklerle birleştirdiler.

Süprematizm 1915'ten 1918'e kadar devam eden, kare, üçgen ve daire gibi basit geometrik formların kullanılmasını gerektiren Rus soyut sanat hareketi.

Tarih resmi Klasik, mitolojik, Kitab-ı Mukaddes ya da tarihsel olayların konu edildiği resim.

Tenebrizm Bir resimde dramı yükseltmek için aşırı aydınlık ve karanlık kullanımı.

Tür resmi Özellikle 17. yüzyılda Hollanda'da popüler olan, günlük yaşamdan bir sahneyi gösteren resim.

Uluslararası Gotik Yaklaşık 1375'ten yaklaşık 1425'e kadar Avrupa'da gelişen bir üslup. Zarif güzellik ve ince natüralist ayrıntılarıyla belirgindi.

Vortisizm 1914'te kısa sürede gelişen bir İngiliz avangard hareket. İtalyan fütürizmi ile Fransız kübizminden etkilendi; İngiliz toplumunun algılanan rehavetine bir tepki olarak modern yaşamın dinamizmini ifade etti.

Yeni-dışavurumculuk 1970'lerin sonunda ve 1980'lerde özellikle ABD, Batı Almanya ve İtalya'da gelişen bir üslup. Yeni-dışavurumcu resimler tipik olarak büyük ve duygu bakımından saldırganlık ölçüsünde hamdır.

Yeni-klasisizm Geç 18. yüzyıldan itibaren bütün Avrupa'ya yayılan bir sanat ve mimarlık hareketi. Klasik eserlerin düzeninden ve aklından esinlenen hareket, kısmen Rokoko üslubun havailiklerine bir tepkiydi.

Yeni-nesnellik 1920'lerde Almanya'da ortaya çıkan ve dünyayı nesnel bir biçimde tasvir etmeye çalışan bir üslup; dışavurumculuğa bir tepki olarak doğdu.

DİZİN

Ana sayfa referansları **kalın** yazı tipiyle belirtilmiştir.

DEF

G

H

IİJK

L

M

NO

P

UÜVW

XYZ

ALINTI KAYNAKLARI

TARİHÖNCESİ VE İLKÇAĞ SANATI

20 Bu gerçek kadındır
N. K. Sanders, *Prehistoric Art in Europe*, 1968

22 Biz hâlâ geçiş halinde olan bir türüz
David Lewis-Williams, *The Mind in the Cave*, 2002

26 Tarih aristokrasilerin mezarlığıdır
Vilfredo Pareto, aktaran *New World, First Nations*, ed. David Cahill ve Blanca Tovías, 2006

32 Çin'de tunç eşya, Çin uygarlığının ruhsal özünü kaydeder
Chen Xiejun, Şanghay Müzesi Müdürü, 2014

33 Güzel, özlü ve güçlü – zeka gibi
Konfüçyüs'e (İÖ 551–479) atfediler

34 Evrensel ruh için bir kanal
Russell Hoban, BBC ***Masterpieces of the British Museum***, *2005*

36 Doğanın belli ideal güzellikleri yalnızca anlıkta vardır.
Johann Joachim Winckelmann, *Thoughts on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture*, 1755

42 Bu eser diğerlerinden üstün sayılmalıdır
Yaşlı Plinius, ***Natural History***, *İÖ 77–79*

44 Stilize form ve ruhsal güzellik, Buda imgesinin kabul edilen özellikleri oldu
Albert C. Moore, ***The Iconography of Religions***, *1977*

48 Otoritesinin en kutsal ve huşu uyandıran görünür ifadesi
H. W. Janson, ***The equestrian monument from Cangrande della Scala to Peter the Great***, *1967*

50 Teotihuacán'ın yüzü
Esther Pasztory, ***Teotihuacan: An Experiment in Living***, *1997*

51 Yeni bir figür kompozisyonu tipi
Leonard Victor Rutgers, ***Journal of Early Christian Studies***, *1993*

52 İlahiler arasında ebedi varlığını kabul ettirmek için giyinmiş
Nazanin Hedayat Munroe, ***Byzantium and Islam: Age of Transition***, *Metropolitan Museum sergi blogu, 2012*

ORTAÇAĞ DÜNYASI

62 Pis bir put değil, kutsal bir anıttır
Angers'li Bernard, Sainte Foy Vakayinamesi, 11. yüyıl

64 İnsan becerisinin değil, meleklerin eseri
Gallerli Gerald, ***The Topography of Ireland***

66 Sahiden insan ve sahiden çarmıhta ölen İsa'nın açık bir simgesi
Right Revd Lord Harries of Pentregarth, Oxford Piskoposu, Gresham College dersi, 2011

68 Mabediniz müminin sırrını açığa vurur
"Kurtuba Camii", Muhammed Ikbal, 1935–36

74 Bu, amacın şekillendirdiği bir öyküdür
Shirley A Brown, "The Bayeux Tapestry: History or Propaganda?", 1985

76 Ritim kozmosun kalp atışının sesidir
Geleneksel Hindu inancı

78 Biten heykeller, belirtilen yerlerine yürüyerek gittiler
Paskalya Adası'nın Polinezyalı yerleşimcilerinin ataları olan Rapanuilerin miti

79 Yaşam ve ölüm, başlangıç ve son
Buddhism and Shintoism in Japan – A-Z Photo Dictionary of Japanese Religious Sculpture and Art

80 Işık olsun
Tekvin 1:3

84 Güçlü bir klasik ruh kendi formlarını harekete geçirir.
Naomi Blumberg, ***Encyclopedia Britannica***

86 Her resim kutsal bir limana yolculuktur
Giotto di Bondone (1266–1337)

90 Ey Tanrı'nın Amnesi, Siena'ya huzur, seni bu şekilde resmeden Duccio'ya ömür bağışla
Maestà*'nın kitabesi, Duccio di Buoninsegna, y.1311*

96 Benzerlik gösterip göstermemesinden neden kaygılanayım?
Ni Zan, 1365

98 Zarif ve muammalı bir eser
Jamie Yurasits, ***Incite*** *Journal of Undergraduate Scholarship, Longwood University, y.2015*

RÖNESANS VE MANİYERİZM

106 Zafer palmiyesi bana verildi
Lorenzo Ghiberti, y.1402

107 Kutsal kitaplarda sözcükler neyse, ikonalarda da renkler odur
Yedinci Ekümenik Konsil, IS 787

108 Perspektif resmin dizgini ve dümenidir
Leonardo da Vinci (1452–1519), Notebooks

112 Pigmentleri yağla bağlamayı yağlıboya resme dönüştüren adam
Noah Charney, ***Stealing the Mystic Lamb: The true story of the world's most coveted masterpiece***, *2010*

118 İki kanatla insan dünyevi şeylerin üstüne yükselir, basitlikle ve saflıkla bile
Thomas à Kempis, ***The Imitation of Christ***, *ilk yayın tarihi 1471–72*

120 Öznenin ilan edilen erdemlerinin zarif biçimde özlü imgesi
Martin Kemp, ***Behind the Picture: Art and Evidence in the Italian Renaissance***, *1997*

122 Anlamanın keyfi, en soylu hazdır
Leonardo da Vinci (1452–1519), Notebooks

124 Göz zihinden daha az hata yapar
Leonardo da Vinci (1452–1519), Notebooks

128 Kıyametin dehşetine ilişkin korkutucu görüşler
E. H. Gombrich, ***The Story of Art***, *1950*

132 Dişil formda bir kâbus
Mary Ellen Miller, ***The Art of Mesoamerica***, *1986*

134 Ucubenin efendisi... bilinçdışının kaşifi
Carl Gustav Jung (1875–1961)

140 Bir ressam kendi sanatının doğal eksikliklerini tamamlamalıdır
Joshua Reynolds, ***Discourses on Art, No. 4***, *1771*

144 Heykel, eksiltmeyle yapılan bir şey demektir
Michelangelo, 1547

146 Bir prensin, kendi teninin sıcaklığıyla ısıtan metresi
Frederick Hartt, ***History of Italian Renaissance Art***, *1994*

152 Majesteleri bakarak gözlerinizi doyuramazsınız
Benvenuto Cellini, ***The Autobiography of Benvenuto Cellini***, *1563*

153 Benvenuto Cellini daha iyisini dökemezdi
Felix von Luschan, aktaran Kate Ezra, ***Royal Art of Benin: The Perls Collection***, *1992 içinde*

BAROKTAN YENİ KLASİSİZME

ROMANTİZMDEN SİMGECİLİĞE

MODERN ÇAĞ

TEŞEKKÜR

Dorling Kindersley ve Cobalt Id dizin için Helen Peters'e teşekkür etmek ister.

FOTOĞRAFLAR

Yayınevi fotoğraflarının kullanılmasına izin verdikleri için aşağıdakilere teşekkür eder.

(Anahtar: a-yukarı; b-aşağı; c-ortada; f-uzak; l-sol; r-sağ; t-üst)
2 Dreamstime.com: *Tupungato (c)*. **6 Corbis:** *Christie's Images (bl)*. **Dreamstime.com:** *C00h (tr)*. **7 Corbis:** *(br)*. **8 akg-images:** *World History Archive (tl)*. **9 Corbis:** *(bl)*. **12 Getty Images:** *DEA/G. NIMATALLAH (tl)*. **Alamy Images:** *INTERFOTO (bc)*. **Bridgeman Images:** *Universal History Archive/UIG (tr)*. **13 Alamy Images:** *foto_travel (l)*. **Corbis:** *(tc)*, *(br)*. **14 Bridgeman Images:** *(tl)*. **Alamy Images:** *FineArt (tc)*, *Masterpics (tr)*. **15 Alamy Images:** *Heritage Image Partnership Ltd (tl)*. **Corbis:** *Philadelphia Museum of Art/© Succession Marcel Duchamp/ADAGP Paris and DACS, London 2016 (tc)*. **Alamy Images:** *LatitudeStock (br)*. **20 Corbis:** *Leemage (c)*. **21 Alamy Images:** *age fotostock (bl)*. **22 Alamy Images:** *MELBA PHOTO AGENCY (bl)*. **23 Alamy Images:** *Javier Etcheverry (tr)*. **25 Alamy Images:** *age fotostock (br)*. **27 akg-images:** *Maurice Babey (c)*. **28-29 Dreamstime.com:** *Dan Breckwoldt (b)*. **29 Dreamstime.com:** *Thirdrome (ca)*. **30 Corbis:** *robertharding (bc)*. **31 Alamy Images:** *The Art Archive (tc)*. **32 Corbis:** *Christie's Images (cl)*. **33** *The British Museum: The Trustees of the British Museum (c)*. **34 Alamy Images:** *VPC Travel Photo (cl)*. **35 Corbis:** *Steven Vidler (br)*. **37 Getty Images:** *DEA/G. NIMATALLAH (c)*. **38 Alamy Images:** *The Art Archive (bl)*. **40 The Art Archive:** *DeA Picture Library/G. Nimatallah (bl)*. **akg-images:** *Erich Lessing (tr)*. **41 akg-images:** *Erich Lessing (tl)*. **The Art Archive:** *Museo Nazionale Palazzo Altemps Rome/Gianni Dagli Orti (br)*. **42 Alamy Images:** *Stefano Politi Markovina (bl)*. **43 Dreamstime.com:** *Tupungato (tr)*. **44 akg-images:** *Pictures From History (tr)*. **45 Alamy Images:** *Henry Westheim Photography (tr)*. **Bridgeman Images:** *Private Collection/Paul Freeman (bc)*. **46 Bridgeman Images:** *(tl)*. **Alamy Images:** *Peter Horree (br)*. **48 Corbis:** *Paul Seheult/Eye Ubiquitous (tl)*. **49 Alamy Images:** *National Geographic Creative (tr)*. **Bridgeman Images:** *Alinari (bl)*. **50 Corbis:** *Gianni Dagli Orti (c)*. **51 Alamy Images:** *Lanmas (c)*. **52 Alamy Images:** *Really Easy Star/Giuseppe Masci (b)*. *The Art Archive (bl)*. **53 Corbis:** *GARCIA Julien/Hemis (br)*. **54 Getty Images:** *DEA/A. DE GREGORIO/Contributor (b)*. **55 Alamy Images:** *INTERFOTO (tr)*. **Corbis:** *Pascal Deloche/Godong (br)*. **62 akg-images:** *Erich Lessing (cl)*. **63 Getty Images:** *Ayhan Altun (tr)*. **Bridgeman Images:** *Treasury of the Abbey of Saint-Maurice (bc)*. **64 Bridgeman Images:** *The Board of Trinity College Dublin (bl)*. **65 Alamy Images:** *The Print Collector (tc)*. **66 Alamy Images:** *Danita Delimont (bl)*. **67 Alamy Images:** *The Art Archive (tl)*. **69 Dreamstime.com:** *C00h (c)*. **70 Bridgeman Images:** *Metropolitan Museum of Art, New York (bl)*. **72 Dreamstime.com:** *Jozef Sedmak (tl)*. **Corbis:** *Gérard Degeorge (br)*. **73 akg-images:** *Philippe Maillard (br)*. **74 Bridgeman Images:** *Universal History Archive/UIG (tl)*. **74-75 Bridgeman Images:** *Musée de la Tapisserie, Bayeux (b)*. **76 Corbis:** *Angelo Hornak (bl)*. **77 Bridgeman Images:** *Government Museum and National Art Gallery, Madras (tc)*. **78 Corbis:** *Kent Kobersteen/National Geographic Creative (cl)*. **79 Alamy Images:** *Malcolm Fairman (c)*. **80 Alamy Images:** *foto_travel (bl)*. **81 Bridgeman Images:** *Peter Willi (tl)*. **The Art Archive:** *Manuel Cohen (br)*. **82 Alamy Images:** *funkyfood London, Paul Williams (l)*. **82-83 Bridgeman Images:** *(bc)*. **83 Corbis:** *Tiziana & Bruno Morandi (tr)*. **84 Alamy Images:** *Universal Images Group North America LLC/DeAgostini (bl)*. **85 Alamy Images:** *Universal Images Group North America LLC/DeAgostini (tl)*. **Dreamstime.com:** *Ivanbat (bc)*. **86 Corbis:** *Alinari Archives (c)*. **87 Alamy Images:** *Alex Ramsay (tc)*. **88 Scala:** *(tl)*. **Getty Images:** *DEA/A. DAGLI ORTI (br)*. **89 Getty Images:** *Mondadori Portfolio (tr)*. **91 Bridgeman Images:** *Museo dell'Opera del Duomo, Siena (c)*. **92 akg-images:** *MPortfolio/Electa (tr)*. **Bridgeman Images:** *Museo dell'Opera del Duomo, Siena (bl)*. **93 Bridgeman Images:** *Museo dell'Opera del Duomo, Siena (tc)*. **94-95 akg-images:** *Nimatallah (b)*. **95 Alamy Images:** *World History Archive (tr)*. **96 Scala:** *The Metropolitan Museum of Art/Art Resource (bl)*. **97 Bridgeman Images:** *Pictures from History (t)*. **98 Getty Images:** *Heritage Images (cl)*. *Heritage Images (c)*. **99 Alamy Images:** *Heritage Image Partnership Ltd (bc)*. *Heritage Image Partnership Ltd (br)*. **107 Alamy Images:** *PAINTING (cl)*. **108 akg-images:** *Rabatti - Domingie (bl)*. **109 Corbis:** *Arte & Immagini srl (t)*. **110 Getty Images:** *Archive Photos/Stringer (tl)*. **Alamy Images:** *FineArt (tr)*. **111 Corbis:** *Sandro Vannini (b)*. **113 Corbis:** *(c)*. **114 Alamy**

Dorling Kindersley and Cobalt id would like to thank Helen Peters for the index.

Images: *PAINTING (bl)*. **115 Corbis:** *(br)*. **116 Corbis:** *(tr)*. **117 Corbis:** *Leemage (tr)*. **118 Alamy Images:** *Peter Barritt (b)*. **119 Alamy Images:** *Mary Evans Picture Library (tc)*. **120 Bridgeman Images:** *Ca' d'Oro, Venice (c)*. **121 Alamy Images:** *Chronicle (tr)*. **122 Corbis:** *(bl)*. **123 Alamy Images:** *Classic Image (tl)*. **124 The British Museum:** *The Trustees of the British Museum (bl)*. **126 Corbis:** *AS400 DB (tl)*. **Alamy Images:** *Dennis Hallinan (tr)*. **127 Corbis:** *Leemage (br)*. **128 Alamy Images:** *Photos 12 (bl)*. **129 Corbis:** *Historical Picture Archive (tl)*. *Michael Nicholson (tc)*. **131 Corbis:** *adoc-photos (tr)*. **132 Corbis:** *Gianni Dagli Orti (bl)*. **133 Corbis:** *Alfredo Dagli Orti (tl)*. **135 Corbis:** *(c)*. **136 Corbis:** *Historical Picture Archive (bl)*. **137 Alamy Images:** *Masterpics (t)*. **138 Alamy Images:** *The Art Archive (tl)*. *Photarchive (bl)*. **139 Alamy Images:** *Photarchive (tr)*. **Corbis:** *Leemage (bl)*. **140 Corbis:** *(bl)*. **141 Corbis:** *(tr)*. **142 Corbis:** *Leemage (tl)*. **Alamy Images:** *Heritage Image Partnership Ltd (br)*. **143 Corbis:** *Francis G. Mayer (br)*. **144 Bridgeman Images:** *Galleria dell' Accademia, Florence (r)*. **145 Alamy Images:** *Classic Image (tl)*. **Bridgeman Images:** *Galleria dell'Accademia, Florence (br)*. **147 Corbis:** *(c)*. **148 Alamy Images:** *Mary Evans Picture Library (bl)*. **149 Corbis:** *(tr)*. **151 Corbis:** *(tl)*. **152 Corbis:** *Ali Meyer (cl)*. **153 Alamy Images:** *Heritage Image Partnership Ltd (cl)*. **155 Getty Images:** *DEA/G. NIMATALLAH (c)*. **156 Getty Images:** *DEA/G. NIMATALLAH (tr)*. **157 Corbis:** *Historical Picture Archive (tr)*. **Bridgeman Images:** *Louvre, Paris (bl)*. **158 Alamy Images:** *Antiquarian Images (bl)*. **160 Corbis:** *The Gallery Collection (c)*. **161 Alamy Images:** *V&A Images (cl)*. **170 Corbis:** *(b)*. **171 Corbis:** *Ken Welsh/*/Design Pics (tr)*. **172 Bridgeman Images:** *(bl)*. **173 akg-images:** *Album/Oronoz (tl)*. **Alamy Images:** *The Art Archive (br)*. **174 Bridgeman Images:** *Prado, Madrid/Index (tr)*. **Alamy Images:** *Peter Horree (bl)*. **175 Alamy Images:** *classicpaintings (tr)*. **176 Alamy Images:** *Steve Vidler (b)*. **177 Corbis:** *AS400 DB (bc)*. **178 Alamy Images:** *FineArt (bl)*. **179 Alamy Images:** *Peter Horree (tl)*. **Corbis:** *AS400 DB (bc)*. **180 Corbis:** *Leemage (tl)*. **181 Alamy Images:** *World History Archive (b)*. **182 Getty Images:** *DEA/G. NIMATALLAH (bl)*. **183 Alamy Images:** *Heritage Image Partnership Ltd (tr)*. **Corbis:** *Massimo Listri (bc)*. **184 Bridgeman Images:** *Cleveland Museum of Art, OH/Leonard C. Hanna, Jr. Fund (cl)*. **185 Scala:** *The Metropolitan Museum of Art/Art Resource (tr)*. **Corbis:** *Leemage (bc)*. **187 akg-images:** *World History Archive (c)*. **188 Alamy Images:** *Peter Horree (tr)*. **Corbis:** *(bl)*. **189 Dreamstime.com:** *Eugenesergeev (tr1)*. **iStock:** *Stacey Walker (tr2)*. *Sasha Radosavljevic (tr3)*. **Corbis:** *(bl)*. **190 Alamy Images:** *classicpaintings (tr)*. *Jeff Morgan 01 (bl)*. **191 Scala:** *Art Resource/© 2016. Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F./DACS (br)*. **192 The Art Archive:** *Ashmolean Museum (b)*. **193 Dreamstime.com:** *Steve Luck (tr)*. **195 Corbis:** *Michael Nicholson (tl)*. *Heritage Images (bl)*. **196 Corbis:** *adoc-photos (bl)*. **197 Corbis:** *Leemage (tl)*. **The Art Archive:** *Musée du Château de Versailles/Granger Collection (bc)*. **198 Alamy Images:** *Masterpics (cl)*. **199 Getty Images:** *DEA/G. FINI (tr)*. **Alamy Images:** *Masterpics (cb)*. **200 Alamy Images:** *Lebrecht Music and Arts Photo Library (b)*. **201 Corbis:** *Burstein Collection (tr)*. **202 Alamy Images:** *PRISMA ARCHIVO (tl)*. **203 Alamy Images:** *Lebrecht Music and Arts Photo Library (br)*. **204 Corbis:** *GraphicaArtis (cl)*. **205 Corbis:** *(bl)*. **206 akg-images:** *Erich Lessing (b)*. **207 akg-images:** *Erich Lessing (tr)*. **208 Getty Images:** *Hulton Archive/Stringer (tl)*. **208-209 akg-images:** *Erich Lessing (tc)*. **210 Alamy Images:** *The Artchives (cl)*. **211 Alamy Images:** *SuperStock (c)*. **212 Corbis:** *(bl)*. **213 Corbis:** *Leemage (tl)*. **Alamy Images:** *Classic Image (tr)*. **214 Alamy Images:** *V&A Images (bl)*. **215 Corbis:** *Steven Vidler (tl)*. **Bridgeman Images:** *Victoria & Albert Museum, London (cb)*. **217 akg-images:** *Erich Lessing (c)*. **218 Corbis:** *Leemage (b)*. **219 The Art Archive:** *Victoria and Albert Museum London/V&A Images (br)*. **220 Corbis:** *Araldo de Luca (bl)*. **221 Corbis:** *(tr)*. **Dreamstime.com:** *Eurico (bl)*. **231 Corbis:** *Burstein Collection (c)*. **232 Corbis:** *Leemage (bl)*. **233 Alamy Images:** *classicpaintings (tr)*. **234 Corbis:** *(bl)*. **235 Corbis:** *Burstein Collection (tr)*. **236 Alamy Images:** *Masterpics (b)*. **237 Corbis:** *Alfredo Dagli Orti/The Art Archive (tr)*. **238 Alamy Images:** *classicpaintings (bl)*. **239 Getty Images:** *Leemage (tr)*. **Bridgeman Images:** *Hamburger Kunsthalle, Hamburg (bc)*. **241 Corbis:** *Leemage (c)*. **242 Alamy Images:** *Heritage Image Partnership Ltd (tr)*. **243 Dreamstime.com:** *Andrey Chaikin (bc)*. **244 Getty Images:** *DEA PICTURE LIBRARY/Contributor (tl)*. **Corbis:** *Leemage (bc)*. **245 Corbis:** *Leemage (b)*. **246 Corbis:** *(b)*. **247 Alamy Images:** *Pictorial Press Ltd (bc)*. **248 Bridgeman Images:** *Dahesh Museum of Art, New York (cl)*. **249 Bridgeman Images:** *Corcoran Collection, National Gallery of Art, Washington D.C. (c)*. **250 The Art Archive:** *DeA Picture Library (cl)*. **251 Bridgeman Images:** *Private Collection (tl)*. *Private Collection/Photo © Christie's Images (br)*. **252 Corbis:** *(c)*. **253 Corbis:** *AS400 DB (tc)*. *Leemage (bc)*. **254 TopFoto:** *Fine Art Images/Heritage Images (bl)*. **255 Corbis:** *Brooklyn Museum (tr)*. **Getty Images:** *Print Collector (bc)*. **257 Getty Images:** *DEA/A. DAGLI ORTI (c)*. **258 Corbis:** *Bettmann (bl)*. **260 Alamy Images:** *The Art Archive (tl)*. **Corbis:** *Leemage (br)*. **261 Corbis:** *Alfredo Dagli Orti/The Art Archive (tr)*. **262 Corbis:** *Christie's Images (tl)*. **263 Corbis:** *Francis G. Mayer (b)*. **264 Alamy Images:** *Niday Picture Library (bl)*. **265 Alamy Images:** *David Coleman (tl)*. **Corbis:** *Hulton-Deutsch Collection (bc)*. **267 Corbis:** *(c)*. **268 Mary Evans Picture Library:** *INTERFOTO/Groth-Schmachtenberger (bl)*. **270 Corbis:** *(t)*. **271 Getty Images:** *National Galleries of Scotland (br)*. **272 Corbis:** *(b)*. **273 Corbis:** *Leemage (tr)*. **274 Alamy Images:** *Heritage Image Partnership Ltd (b)*. **275 Alamy Images:** *GL Archive (tc)*. **276 Corbis:** *Leemage (tl)*. **Bridgeman Images:** *Bergen Art Museum / Photo © O. Væring (br)*. **286 Alamy Images:** *FineArt/Alamy Stock Photo (cl)*. **287 Corbis:** *adoc-photos (tr)*. **Scala:** *Austrian Archives (bl)*. **288 Collection SFMOMA, Bequest of Elise S. Haas:** *© Succession H. Matisse/DACS 2016 (bl)*. **289 Corbis:** *Christie's Images © ADAGP, Paris and DACS, London 2016 (tr)*. **Alamy Images:** *Everett Collection Historical (bl)*. **290 Scala:** *Digital image, The Museum of Modern Art, New York (b)*. **292 Getty Images:** *DEA PICTURE LIBRARY/Contributor (bl)*. **293 Getty Images:** *Print Collector (tr)*. **Mary Evans Picture Library:** *Sueddeutsche Zeitung Photo (bl)*. **294 Alamy Images:** *Dennis Hallinan/© Succession Picasso/DACS, London 2016 (l)*. **295 Getty Images:** *Apic (tr)*. **Corbis:** *The Gallery Collection/© Succession Picasso/DACS, London 2016 (bc)*. **296 Bridgeman Images:** *Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris/© ADAGP, Paris and DACS, London 2016 (tl)*. **Corbis:** *The Gallery Collection/© Succession Picasso/DACS, London 2016 (bc)*. **298 Bridgeman Images:** *Museum of Modern Art, New York/Photo © Boltin Picture Library (cl)*. **299 Corbis:** *adoc-photos (tr)*. **Alamy Images:** *Peter Horree (bl)*. **301 Alamy Images:** *LatitudeStock (c)*. **302 Alamy Images:** *INTERFOTO (bl)*. **303 akg-images:** *Maurice Babey (tl)*. **304 Alamy Images:** *LatitudeStock (t)*. **305 The Art Archive:** *The Solomon R. Guggenheim Foundation/Art Resource, NY (bl)*. **306 akg-images:** *(b)*. **307 akg-images:** *(tr)*. **308 Corbis:** *Philadelphia Museum of Art/© Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2016 (bl)*. **309 Corbis:** *Philadelphia Museum of Art/© ADAGP, Paris and DACS, London 2016 (bc)*. **311 Corbis:** *© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, DACS, 2016 (c)*. **313 Bridgeman Images:** *Berlinische Galerie, Museum of Modern Art, Photography & Architecture, Berlin/© ADAGP, Paris and DACS, London 2016 (br)*. **314 Bridgeman Images:** *Collection of Claude Hersaint, Paris/© ADAGP, Paris and DACS, London 2016 (tl)*. **Alamy Images:** *© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, DACS, 2016 (br)*. **315 Corbis:** *© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, DACS, 2016 (br)*. **316 akg-images:** *World History Archive/Reproduced by permission of The Henry Moore Foundation (b)*. **317 Corbis:** *Bettmann (tc)*. **319 Alamy Images:** *Peter Horree/© The Pollock-Krasner Foundation ARS, NY and DACS, London 2016 (c)*. **320 Getty Images:** *Tony Vaccaro (bl)*. **321 Dreamstime.com:** *Pdtnc (tc)*. **322 Corbis:** *Rudolph Burckhardt/Sygma/© The Pollock-Krasner Foundation ARS, NY and DACS, London 2016 (tl)*. **323 Alamy Images:** *Peter Horree/© The Pollock-Krasner Foundation ARS, NY and DACS, London 2016 (b)*. **324 Scala:** *Digital image, The Museum of Modern Art, New York/© ADAGP, Paris and DACS, London 2016 (cl)*. **325 Corbis:** *Pierre Vauthey/Sygma (tr)*. *Christie's Images (bl)*. **326 akg-images:** *Erich Lessing/© Estate of Roy Lichtenstein/DACS 2016 (c)*. **327 Corbis:** *Oscar White (tr)*. **328 Scala:** *Digital image, The Museum of Modern Art, New York/© ARS, NY and DACS, London 2016 (cl)*. **329 Corbis:** *George Steinmetz/© Estate of Robert Smithson/DACS, London/VAGA, New York 2016 (cl)*. **330 Caroline Tisdall:** *(cl)*. **331 Caroline Tisdall:** *(bl)*. **Alamy Images:** *INTERFOTO (tr)*. **332 Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Collection of the Brooklyn Museum:** *© Judy Chicago, ARS, NY and DACS, London 2016/Photo © Donald Woodman (cl)*. **333 Corbis:** *Christopher Felver (tl)*. **Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Collection of the Brooklyn Museum:** *© Judy Chicago, ARS, NY and DACS, London 2016/Photo © Donald Woodman (bc)*. **334 Alamy Images:** *Stefano Politi Markovina/© The Easton Foundation/VAGA, New York/DACS, London 2016 (b)*. **335 Corbis:** *Christopher Felver (tc)*. **336 Getty Images:** *Marco Secchi (b)*. **337 Getty Images:** *RAFA RIVAS/Stringer (bc)*.

GÖZ ZİHİNDEN DAHA AZ HATA YAPAR



ONU TASVİR ETMEKTEN HİÇ BIKMAYACAĞIM



GERÇEK SANAT ESERLERİ, TARİHSEL İLGİNÇLİKLERDEN BİRAZ FAZLADIR



DOĞANIN BELLİ İDEAL GÜZELLİKLERİ YALNIZCA ANLIKTA VARDIR



DOĞAYI GÖZLEMLE. BAŞKA HANGİ ÖĞRETMENE İHTİYACIN VAR?



Bir şeyi sanat eseri yapan nedir? Eski Yunanlar ideal güzelliğe nasıl biçim verdi? Renk, ruhu doğrudan etkiler mi? Bu kitap 200'den fazla eser üzerinden önemli sanat hareketlerini, temalarını ve üsluplarını araştırarak bu soruları ve daha fazlasını inceliyor.

DUYULAR BİÇİMSİZLEŞTİRİR, ZİHİN BİÇİMLENDİRİR

GERÇEK SANAT, BEKLEMEDİĞİNİZ YERDE SAKLANIR

Sanat tarihinin ve teorisinin anlaşılmasını kolaylaştıran *Sanat Kitabı* dünyanın en büyük sanat eserlerinden örneklerle ve bunların arkasındaki düşünceleri açıklayan bilgilerle doludur. Tarihöncesi bereket figürlerinden çağdaş video enstalasyonlarına kadar dünya sanatına kusursuz bir giriş yapmanızı sağlar.





İster bir sanat öğrencisi olun ister galerileri, müzeleri gezen birisi, insanlığın ortak belleğindekilerin yanı sıra az bilinen sanat harikalarına ilişkin kışkırtıcı görüşler sizlere yeni ufuklar açacak.

Dizinin Diğer Kitapları

































ALFA BAŞVURU
alfakitap
alfakitap
alfakitap
www.alfakitap.com
ISBN 978-605-171-494-3

